Călinescu Scriitori străini

Editura
pentru Literatură
Universală

82189.09
C. 14

G. Călinescu

Scriitori străini

Antologie și text îngrijit de
Vasile Nicolescu și Adrian Marino

Prefața de Adrian Marino

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BUCUREȘTI BIBLIOTECA
Y. 49345

București—1967
Editura pentru Literatură
Universală

G. Călinescu, critic al literaturii universale

Spiritul în care G. Călinescu a scris despre literatura străină nu poate fi bine înțeles fără o raportare strictă la tendințele personalității sale critice întregi. Avidă deopotrivă de literatură română și străină, ea a știut să le absoarbă pe amîndouă, după anume rațiuni estetice și istorico-literare, conform unei metode și viziuni speciale, cu referire permanentă la sfera totalității. Din punctul de vedere al lui G. Călinescu era cu neputință de separat studiul literaturii române de acela al literaturilor străine. Este și cauza esențială pentru care aparatul său de recepție a rămas întotdeauna deschis — ca să ne exprimăm astfel — pe două lungimi de undă. De unde o veșnică interferență, cu rezultate de ordinul sintezei, am spune muzicale, într-atît sunetul acestor studii presupune urechea fină, experimentată.

Încă de la faza *Jurnalului literar* (1939), și chiar mai înainte, la *Viața literară* (1927—1928), cîteva preocupări și puncte din program atrăgeau atenția asupra necesității cercetării literaturilor străine dintr-un unghi nou, nu înțeles de toți în mod exact. Revista publica, în foileton, traduceri din clasici. *Biografia* era consacrată scriitorilor străini. Tinerii colaboratori erau invitați stăruitor să dea articole de literatură străină, pentru pagina întîi. Cam o treime din *Jurnal* era consacrat, măcar în intenție, unor materiale străine, care alimentau și rubrica *Indiscreții și anecdote*. În ce scop toate acestea? Prețuia criticul mai mult literatura străină decît cea română? O astfel de ipoteză este exclusă. Ceea ce urmărea G. Călinescu era doar afirmarea unui principiu de bază, foarte important pentru formarea oricărui tînăr critic și istoric literar român, și anume: în literatura română trebuie să vii din literatura străină. Nu știm dacă a formulat și în scris această recomandare, riguros exact cu aceleași cuvinte. Dar pe cale orală am auzit-o nu o dată, căci ea constituia, într-un sens, cheia de boltă a întregii sale pedagogii literare. G. Călinescu susținea că prin frecventarea marilor literaturi îți dezvolți și mai adînc personalitatea, îți însușești ierarhia valorilor fundamentale, asimilezi un punct de vedere superior, ți se deschid perspec-

tive, poți face raportări și încadrări substanțiale. Devii cu alte cuvinte un adevărat critic și istoric literar și nu simplu jurnalist literar, cercetător obscur, ori compilator, în spirit îngust didactic, pseudo-„universitar".

În niște *Instrucții pentru colaboratori* (nr. 49) acest punct de vedere — inevitabil „clasicist" — era formulat foarte limpede: „Cine a început prin a decide de-a dreptul despre literatura română n-a făcut niciodată mare carieră de critic". „Cu opinia estetică se sfîrșește. Un tînăr de viitor începe prin a face esseistică în jurul gîndirii și literaturii universale." Numai într-un domeniu unde s-a scris enorm și unde adevărurile sînt bine stabilite „spiritul eliberat de incertitudini e capabil de finețe în detalii". În aceleași *Instrucții* se mai recomandau lecturile directe, în original, ocolirea traducerilor, fuga de compilație („Cum? Un intelectual român e un «negru» oarecare? Dar e rușinos ca în loc să citești opera și să-ți dai părerea asupra ei, să compilezi articole din reviste franceze"). Toate rubricile urmăreau să fie scrise cu personalitate, inclusiv *Biografia*, „prilej de sinteze fine, de mici portrete morale, în stare să afirme pe un tînăr".

Este limpede că această baie documentară urmărea un scop superior, în care G. Călinescu a perseverat. La *Institut* el punea pînă în anii din urmă pe tinerii săi colaboratori să facă studii despre Hugo, despre Balzac. Nu discutăm acum valoarea acestor contribuții, publicate în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*. Dar că direcția lor era lăudabilă, fecundă, scoțînd pe tineri din îngusta specializare, deschizîndu-le ferestrele spre literatura lumii, este în afară de orice îndoială.

Pe o treaptă mai înaltă, necesitatea frecventării literaturilor străine era pusă în legătură cu o serie de operații ținînd de esența actului critic și istoric-literar, care la G. Călinescu se confundau și pe foarte serioase temeiuri. Acuzat de „subiectivism", G. Călinescu venea adesea cu un argument strivitor: comparația cu o capodoperă străină. A și recomandat procedeul ori de cîte ori criticii s-ar afla în dificultate, în incertitudine cu privire la valoarea unei opere actuale controversate: raportarea la o capodoperă a genului urma să dea imediat adevărata valoare și proporție a operei în cauză. Or metoda nu stă decît la îndemîna experților, a criticilor familiarizați cu marile literaturi, cunoscători ai capodoperelor de circulație universală. De unde încheierea evidentă că aceste capodopere trebuie studiate în adîncime, în așa fel încît să rămînă în permanență în raza vizuală a examenului critic.

Dar simpla operație de valorificare prin comparație nu este suficientă. Opera presupune în același timp o încadrare în serii istorice, o situare în timp și spațiu. Dacă autorul este romantic, el trebuie așezat în romantismul european și anume în zona lui cea mai apropiată, prin stabilirea genului proxim și a diferenței specifice. Se înțelege atunci că criticul trebuie să fie și un „comparatist" rutinat (dar în alt sens decît în accepția F. Baldensperger, P. Hazard și a grupului de la *Revue de littérature comparée),* capabil să pună diagnosticul exact prin raportări substanțiale de structuri artistice, nu de simple teme și izvoare. Metoda era vizibilă încă din *Opera lui Mihai Eminescu: Eminescu în timp și spațiu* (vol. V). Ea a mers perfecționîndu-se, cu deschideri tot mai largi spre literaturile europene, explorate într-un anume stil necesar a fi lămurit în detalii.

O mare primejdie, care a pîndit mai ales în trecut studiile românești consacrate literaturilor străine era spiritul epigon, compilativ, lipsit de personalitate. Dacă criticul era de formație sorbonardă, el relua în studiile sale de literatură franceză criteriile, metodele și stilul Sorbonei. Era cu neputință de ieșit din anume tipare. Să ne amintim de Pompiliu Eliade, de alții mai recenți. Dacă cercetătorul avea formație germană, faptul se vedea imediat, în teme, în aparatul critic etc. Cu G. Călinescu „tradiția" se rupe în mod radical. Mulți (fiindcă a făcut studii în Italia) îl socotesc și azi un „elev" al lui Benedetto Croce și prin el al lui Francesco de Sanctis. În estetică, în teoria critică, faptul se poate, desigur, în parte, discuta. Dar în critica și istoria literară propriu-zisă lucrurile stau altfel.

În aplicările sale la literaturile străine, G. Călinescu nu repetă pe Croce, nu-i împrumută nici măcar metoda (de consultat în acest sens este și articolul *Anti-Crocianism* din *Viața Literară,* 26 martie 1926). Mai întîi, este știut că B. Croce nu crede în istoria literară, pe care o pulverizează într-o succesiune de *saggi* independente. El nu se preocupă de loc de sinteze, de priviri generale, ci de personalități bine distincte, cărora le închină monografii izolate: *Goethe, Ariosto, Shakespeare e Corneille.* Aceste studii sînt foarte concentrate, aproape fără citate, pe alocuri chiar aforistice și tind să se cristalizeze într-o *formola.* Alte studii de literatură străină, cum ar fi *Poesia e non poesia* și *Poesia antica e moderna,* neîndoielnic, foarte savante, foarte dense, par pe lîngă eseurile lui G. Călinescu parcă prea metodice, chiar prea aride am spune. B. Croce reconstituie rareori emoția. Preocuparea sa este disocierea unor esențe ultime, alegerea neghinei de grîu dintr-o operă:

pînă aici „poesia", dincolo „non poesia". Ca demonstrație și metodă, de detectare a „fragmentelor" estetice, operația este strălucită. De la un timp, devenind previzibilă, ea rămîne totuși fără mari surprize, fără spontaneitate inventivă. Și apoi, pentru Croce, care nu crede în existența „specificului național", a face critică și istorie literară dintr-un punct „italian" de vedere, i se părea un nonsens. În *Nuovi saggi di estetica* el combate așa zisele *Storie nazionalistiche e modernistiche della letteratura*, ca și pe cele *sociologiche*. Și apoi, pentru el, ca și pentru orice alt mare critic și istoric literar occidental, complexele care decurg din falsa opoziție cultură „majoră" și „minoră", nici nu se puteau produce. Cu totul alta era situația unei puternice personalități critice, precum aceea a lui G. Călinescu, care apare în cadrele unei literaturi încă insuficient cunoscută peste granițe, și ai cărei studioși, în trecut, sufereau în mod inevitabil de apăsarea marilor prestigii europene. În aceste condiții, perspectiva trebuia să se schimbe în mod radical și reacțiunea lui G. Călinescu poate fi socotită drept salutară.

El este, desigur, întîiul nostru mare critic pe care spiritul de docilitate față de critica străină, tradus de obicei printr-o atitudine de reverență, adesea chiar de pastișare, sau de compilație, începe să-l irite și să-i inspire proteste. La *Jurnalul literar*, la cursuri și seminarii, G. Călinescu denunța tendința comentării literaturilor străine prin simple ecouri exotice indirecte. A scrie despre un autor străin exclusiv cu ajutorul unor monografii străine, fără nici un adaos personal, i se părea un act anticultural, un vot de blam, pe care compilatorul (chiar bine intenționat) și-l dădea singur. De aceea criticul scria în *Istoria literaturii române :*

„Ar fi de așteptat ca Românii să încerce a-și pune pe hîrtie reacțiunile lor originale și, cînd e vorba de literatură mai ales, să privească lucrurile prin luneta noastră. Ei, dimpotrivă, cuprinși de o spaimă superstițioasă, cad într-o erudiție de suprafață, compilînd pedant izvoare străine."

A face studii românești despre Machiavelli, Montaigne sau Shakespeare (luăm intenționat trei exemple mai vechi) din punctul de vedere al criticei italiene, franceze sau engleze, neaducînd nici o contribuție personală (care, de la București, nu poate fi decît de ordinul interpretării), apărea lui G. Călinescu drept o mare insuficiență și un semn de lipsă de personalitate. „Iar problema — sublinia el — este tocmai de a ne înfățișa în lume cu personalitatea noastră." Dacă „interesul liricei lui Espronceda pentru ochiul străin stă acolo unde apare

evident iberismul", așa cum citim în *Impresii asupra literaturii spaniole*, este firesc ca un critic străin să fie interesat, atunci cînd studiază un liric român, să descopere în primul rînd „românismul". Critica, adevărata critică literară, crește tocmai din aceste percepții diferențiate pe plan european, în receptarea cărora G. Călinescu s-a ilustrat. Nu este nici o exagerare în afirmația că numai de la G. Călinescu avem, în fond, în mod masiv și sistematic, și nu sporadic, studii românești consacrate literaturilor străine, concepute exclusiv dintr-o perspectivă proprie și deci capabile să intereseze și critica străină prin coeficientul lor de personalitate. Brandes a devenit celebru scriind nu despre literatura daneză, ci despre scriitorii europeni. Preocupat să pună ordine, în primul rînd, în istoria literaturii române, G. Călinescu s-a dezinteresat de acest aspect — posibil — al difuziunii operei sale. Dar că i-ar fi surîs o confruntare cu critica spaniolă, franceză sau italiană, este sigur. În orice caz, lui G. Călinescu i se datorește primul mare efort românesc, pe largi suprafețe, de interpretare originală în sens estetic, consacrat literaturilor străine.

În sfîrșit, trebuie arătat, pentru cei ce sînt, poate, încă înclinați să vadă un anume „diletantism" în aceste studii de literatură străină, că G. Călinescu le cultiva nu atît din rațiuni de cunoaștere, ori din obligații „profesionale" sau comemorative (există uneori și acest aspect), cît din pură plăcere literară, unită cu un foarte special rafinament intelectual care s-ar putea traduce prin nevoia de a-și exercita recreativ spiritul critic, analitic, și pe alte instrumente decît cele obișnuite. În bună parte, un eseu de tipul *Impresii asupra literaturii spaniole* a ieșit tocmai dintr-o astfel de tendință de a schimba un timp aerul și peisajul literaturii române, pentru un altul, mai „exotic", „odihnindu-mi spiritul... și exercitîndu-mi totodată degetele și urechea pe un alt instrument". De unde și motivația, foarte subtilă :

„Istoricul literar nu e numai un erudit care urmează a se ține în curent cu materialele disciplinei lui, ci un artist interpretator. Organul lui respectiv trebuie mereu exercitat. Așa precum violonistul cel mai virtuoz face îndelungi studii de artist, menținîndu-și flexibilitatea digitală, istoricul literar trebuie să respire alt aer ca să-și perfecționeze sensibilitatea."

Este ceea ce G. Călinescu a și făcut cu regularitate, dintr-o necesitate superioară, intreprinzînd studii pentru unii aproape paradoxale despre clasici latini (Horațiu, Ovidiu), italieni, spanioli, francezi, germani și ruși. Un curs despre *Romantismul german*, audiat de noi la

Facultatea de litere din Iași, în 1941—1942, rămas în stadiu de fișe, elaborat în parte și din lecturile de șantier ale *Operei lui Mihai Eminescu*, se încadra aceleiași formule strict eseistice, dovadă articolele despre romanticii germani scrise ulterior, în baza aceluiași material. Semnificația sa trebuie înțeleasă exact. Toate aceste studii au, fără îndoială, valoarea lor obiectivă intrinsecă. Dar adevăratul lor conținut trebuie raportat, în primul rînd, la stilul întreg al personalității lui G. Călinescu. Iată de ce străbaterea lor trebuie făcută, înainte de orice, din curiozitate pentru talentul critic al lui G. Călinescu, surprins în actul de a citi, interpreta și comenta scriitori străini. Totdeauna interesant în *ce spune*, criticul devine și mai interesant urmărit *cum spune*. Este de altfel și terenul pe care cîștigă de obicei partida. Căci dacă G. Călinescu nu intră în competiție, pe latură „savantă", cu critica și istoria literară străină, uneori monstruos de erudită (să ne gîndim la un Arturo Farinelli, de pildă), el o depășește adesea prin altitudine, subtilitate și lărgime de orizont. De aceea, calea cea mai indicată de a studia pe G. Călinescu în ipostaza de critic al literaturilor străine nu ni se pare aceea de a inventaria și evalua rezultate materiale, ci de a sublinia în primul rînd metode, perspective și puncte de vedere. Sub acest raport examenul este plin de satisfacții intelectuale și artistice.

Cea dintîi lucrare întinsă, care a rămas și cea mai importantă din seria eseurilor străine, *Impresii asupra literaturii spaniole*, este întru totul reprezentativă pentru spiritul în care G. Călinescu înțelege să facă excursii literare europene. Cartea pleacă de la un număr de lecturi fundamentale, nu exhaustive (putem preciza că fondul de bază a fost procurat de biblioteca de romanistică a Facultății de Litere din Iași, aici există o serie bogată de *Ediciones de „La Lectura"*, după 1946 lecturile spaniole au continuat grație bibliotecii lui Ion Pillat), bine sedimentate și compartimentate pe marile teme ale literaturii iberice: *La honra, Picarescul, Don Juan, La soledad* etc. Observațiile și impresiile s-au grupat singure, pe cîteva linii de forță, dînd o configurație, de sus, a literaturii spaniole, așa cum ea reiese direct din texte, nu din sinteze, scheme sau monografii. Trebuie precizat că G. Călinescu nu făcea caz deosebit de acest gen de lucrări, pe care și le procura ulterior din biblioteci publice, mai mult în scop de control:

„Avantajul cui se ferește de a rămîne în limitele înguste ale studiului, cînd are mijloacele trebuitoare — scria criticul — este de

a se ridica pe o înălțime și a vedea lucrurile într-o perspectivă mai largă în care locurile comune capătă o coloare invizibilă de jos."

Stăpînind bine textele fundamentale, G. Călinescu a putut da, astfel înarmat, o serie de solide judecăți de sinteză privind spiritul și aspectele de bază ale literaturii spaniole, în direcție predominant estetică :

„Intenția mea intimă este de a da cititorului român sugestii asupra frumuseților literaturii spaniole și de aceea, găsind tot soiul de pretexte, am scos textele cele mai antologice și le-am tradus, în așa fel că cititorul silabisește cu mine fraze memorabile din aproape toți marii autori spanioli."

Nu ascundea că studiul său are și valoarea unei *introduceri* în literatura spaniolă :

„Pe de altă parte planul impresiilor țintește să pregătească pe Român spre a cunoaște direct Spania, el este tabla de materii a unei călăuze spirituale."

Dar, mai presus de orice, *Impresiile* constituiau demonstrația, pe viu, a unei metode critice personale, inductive și deductive, extrăgînd prin generalizare un număr de note *a priori*, verificate apoi istoric, procedeu complex care formează osatura ideologică în special a capitolului introductiv : *Clasicism, romantism, baroc.* Este un joc intelectual de un mare rafinament, în măsură să dea numeroase indicații și sugestii, interesant mai ales pentru deducțiile *more geometrico* prin care notele ideale ale eroului clasic și romantic sînt descoperite. Totul este însă de luat, firește, *cum grano salis*, căci practica istoriei literare — cum însuși G. Călinescu atrage atenția — nu descoperă nicăieri aceste tipuri în stare pură, genuină. Avem sub ochi o sinteză foarte documentată, *Le classicisme des romantiques* de Pierre Moreau (Paris, Plon, 1932). Există și altele, care demonstrează tocmai această realitate, foarte bine intuită de criticul român.

De speța aceluiași „joc critic" superior, poate și mai original, ține și tendința de a privi literatura spaniolă (și prin extensiune orice literatură) drept un cîmp de reconstituiri sociologice, morale, geografice și chiar... gastronomice, operații — mai ales ultimele — pline de inedit. Este ceva între determinismul lui Taine, nerepudiat în esență, și concepția literaturii ca „document", operații foarte riscante dacă nu sînt conduse într-un spirit de mare finețe. G. Călinescu este conștient de primejdiile exagerării, însă nu poate rezista seducției :

„...Din simplă dorință de petrecere intelectuală mi-am propus totdeauna să fac drumul întors, acela de a cunoaște geografia unei țări, pe dinăuntru, prin cultura ei."

De aici a ieșit un foarte atractiv capitol intitulat *Puțină geografie*, o imagine vie a Spaniei de toate zilele, scoasă din literatură. Mai ales paginile despre gastronomia iberică sînt de toată savoarea și am convingerea că G. Călinescu s-a extins cu plăcere asupra acestei teme, deoarece în întreaga sa operă critic-biografică stăruie, am spune, o adevărată obsesie gastronomică. Priveliștea lui Ion Creangă înfulecînd găini fripte cu mujdei de usturoi este de neuitat. Bucătăria spaniolă i se pare pe bună dreptate imposibilă. De aceea el trece repede la capitolul „dulciuri", comentat nu mai puțin expert de G. Călinescu, a cărui preocupare de bază rămîne mereu proiecția literară a unor condiții de viață, în care vede — și aci ne lovim de o notă dominantă — adevărate realități.

Pentru critic, literatura, eroii, lumea lor, există *realiter*. Este vie, și analiza, întreaga discuție, ține seamă de aceste fantasme ca de niște fenomenalități concrete, care vin doar să confirme anume intuiții fundamentale. Procedeul se verifică în absolut toate studiile românești și străine. G. Călinescu privește planul literaturii și al poeziei ca o realitate sensibilă, obiectivă, evocată critic cu mijloacele romancierului. De unde și excepționala „viață" a acestor comentarii, care ne pun în față ființe absolut vii, oricînd primite de imaginație ca posibile. Și viziunea „romanescă" a literaturii nu se verifică numai în *Impresii asupra literaturii spaniole* (1945), în *Studii și conferințe* (1956), despre Horațiu, Tasso, Cervantes, Lev Tolstoi, Anton P. Cehov, ci și în celelalte studii întinse, incluse și în această culegere, cum ar fi *Ovidiu poetul*, *Petrarca și petrarchismul*, *Henrik Ibsen*, *Carlo Goldoni* etc. Peste tot sînt evocate un număr important de personaje celebre, care defilează în fața noastră sub specia celei mai convingătoare umanități posibile. Întîlnim alături de himericul lui Cervantes, pe aristocrații lui Tolstoi, pe îndrăgostitul stil petrarchizant, regăsit pînă și în persoana agăi C. Conachi. Rigidul pastor ibsenian Brand trebuie să dea mîna cu *il cicisbeo* lui Goldoni, invitați deopotrivă în primitorul salon critic al lui G. Călinescu, plin de umbre ilustre în special spre seară. Criticul se întreține amabil și degajat cu toți cu un aer de ascunsă dominare intelectuală, fin și imperceptibil distant, dîndu-le tuturor dreptate din punctul lor de vedere, cu rezerve nuanțate în ceea ce-l privește, secretul adunării acestei „societăți" fiind voluptatea ascunsă de a trăi

GHEORGHE LAZĂR BIBLIOTECA BUCUREȘTI

fenomenologia morală a umanității pe toate treptele. Pe durata analizei și portretizării, G. Călinescu se transpune efectiv în „pielea" personajului și atunci el este, rînd pe rînd, Don Quijote, Torquatto Tasso, Anna Karenina sau Rosaura. Credem că una din marile calități critice și portretistice ale lui G. Călinescu stă tocmai în această capacitate de metamorfozare, de transpunere, schimbînd de „sex", „epocă" și „naționalitate" cu fiecare clasic. Ni-l imaginăm foarte bine în toga lui Ovidiu și Horațiu, purtînd perucă și pantofi cu cataramă de metal atunci cînd scrie despre Molière, în costum de „cleric tonzurat", cînd comentează pe Francesco Petrarca, sau călare pe Rosinanta cînd evocă pe Don Quijote de la Mancha.

Peste tot ai impresia că la G. Călinescu dominant nu este atît impulsul spre cunoaștere (unele studii, hotărît, în nici un caz insuficiente sub raport informativ, se așază doar la limita de sus a documentării esențiale), cît plăcerea emoției, trăită îndeosebi pe plan portretistic, apoi monografic-analitic și asociativ, acesta din urmă de mai multe spețe. Adevărul este că G. Călinescu se plimbă delectabil în literatura universală, de unde scoate, cu mare satisfacție, îndeosebi pretexte de portretizare, dintr-o tendință manifest literară. Și cu cît autorul este mai îndepărtat, oferind la prima vedere mai puține elemente de caracterizare în stil de portret, cu atît surpriza devine mai mare și curiozitatea sporește. Este cazul mai ales al studiilor despre *Horațiu, fiul libertului* și *Ovidiu poetul* (în treacăt fie spus, alături de unele pagini ale lui E. Lovinescu despre Tacit, tot ce a dat mai fin critica românească în materie de umanități, cu nimic mai prejos de Gaston Boissier sau Victor Bérard), dar și al celorlalte evocări de clasici (Francesco d'Assisi, Tasso, Cervantes, Petrarca, Ibsen, Goldoni), pe o latură foarte sainte-beuviene, întregite însă în sens monografic, printr-o viziune globală de ordin estetic. G. Călinescu este de altfel un bun cunoscător al metodei lui Sainte-Beuve, care face „imposibilul pentru a escamota cronica literară și a o transforma în reflecție caracterologică". „Evident și aceasta e o literatură, dar nu critică literară, ci fiziologie în sensul cel mai larg al cuvîntului, cu eroi de oriunde." Numai că G. Călinescu renunță la mareșalii și la curtezanele care circulă în *Portretele literare* și în *Causerii*. El își restrînge raza vizuală doar la un număr mic de clasici, mulți cu biografie firavă, sau absorbită total în operă, excelent prilej pentru critic de a o deduce ingenios pe cale inversă.

Cervantes, de pildă, „face parte din categoria creatorilor de figuri imense care, strivite de făpturile lor, mai vii decît viața însăși, n-au

biografie sau au una ridicată pe ipoteze, aproape pierdute în mitologie". „Creațiile cu adevărat geniale sînt paricide, Cervantes a fost aproape eliminat din istorie de Don Quijote și de Sancho Panza." La Tasso, unde anecdotica este mai bogată, portretistica își face în schimb drum printr-o selecție savantă de date, multe cu caracter de „poantă". Unele apropieri de ordin climateric, geografic sau etnic țin de aceeași viziune fabuloasă : „Astfel, în sîngele lui Torquatto Tasso intrau fierbințeala soarelui de sud și răceala zăpezilor de pe Alpi și Apenini". Anume detalii din operă trădează fondul autobiografic, de care G. Călinescu se arată întotdeauna foarte preocupat : „Experiența literară m-a învățat că poeții, de bună seamă cei adevărați, spun totdeauna ceea ce fac și că faptul de a cunoaște toată claviatura vieții e unul din elementele geniului lor. Ei sînt singurii care nu mint." S-ar înțelege de aci că biografii obișnuiți „mint" în mod inevitabil. Cert este că G. Călinescu are mult mai mare încredere în viziunea și aprioricul scos direct sau indirect din operă, controlate prin documente, decît în simplul dosar de documente biografice, cărora le preferă anatomia morală a autorilor. Iar cînd aceasta, dintr-un motiv sau altul, nu este posibilă, criticul trece deschis la „anatomia morală a eroilor respectivi". Dar și într-o împrejurare și în alta pragul sec documentar este sărit cu o dezinvoltură maximă.

Și cu toate acestea o apropiere de Sainte-Beuve nu se poate face decît numai pe această latură, de portretistică morală. În rest, există o mare deosebire între structura studiului călinescian și „portretul" lui Sainte-Beuve. G. Călinescu construiește rotund, monografic, după un plan riguros, în timp ce criticul francez procedează nesistematic prin aluviuni, marginalii, chiar divagații, „pe măsura lecturii documentelor". În schimb, eseul lui G. Călinescu urmărește cronolgia operelor de bază, țintind la definiția sintetică de ordin estetic, precedată sau încheiată de schița biografică, sau de portretul moral, uneori și fizic, al autorului, de care ne despărțim cu regret printr-o imagine vie : Goldoni, volubil, plimbîndu-se la braț, cu Carlo Gozzi în Veneția, Ibsen, profesoral, cu ochelari cu ramă de aur, Petrarca netezindu-și cochet părul în oglindă etc. Studiul despre Horațiu începe prin considerații de psihologie socială, pe marginea complexului de inferioritate al „fiului libertului", și se termină cu evocarea interiorului și a dimensiunilor fizice ale poetului. Studiul, adevărată monografie, urmărește o schemă precisă, atingînd toate punctele : psihologia clasei respective, portretul moral al lui Horațiu scos din operă, tabloul pluto-

crației romane, definiția „filosofiei" poetului *(otium,* discreție, prudență, *aurea mediocritas),* temele poeziei interpretată în sens realist, succesiunea lor literară, nimic nu lipsește. Eseul pare a fi o demonstrație de rigoare academică, cu mijloace eseistice, o „lecție" de finețe servită filologiei îngust specializate. Nu poate fi ignorat nici faptul că opera lui Horațiu, ca și a lui Ovidiu, este citită, tradusă și comentată în și din original, adică în latinește. În *Ovidiu poetul,* la fel, sînt inventariate și evaluate toate operele (ne temem că *Ars Amandi* este văzută cam prea... pudic), portretul moral al poetului apare schițat cu o mînă sigură. Totul este construit pe impresii și lecturi directe. Străbătută cu un ochi artistic, întreaga literatură străină interpretată de G. Călinescu devine foarte proaspătă, atrăgătoare, „nouă". Căci criticul are marele talent de a rupe clișeele didactice și culturale, schemele preconcepute, invitînd la o contemplare imediată, fără nici un fel de prejudecăți academizante.

Și cu toate acestea, impresia de „inedit" pe care o dau aceste studii nu vine numai din acuitatea percepției directe și nici din tehnica punerii în pagină, organizate în așa fel încît să transmită o imagine și o impresie de bază. Nu ne îndepărtăm prea mult de adevăr spunînd că ceea ce face originalitatea indiscutabilă a eseului lui G. Călinescu („eseu, adică o ipoteză", cu vorbele criticului), este marea sa capacitate asociativă, surpriza permanentă a referințelor, cuplarea imprevizibilă a ideilor și citatelor. Pentru cititorul obișnuit, impresia dominantă este adesea de uimire, uneori și de ușor insolit. Pentru oamenii de litere, familiarizați cu textele, în vederea cărora G. Călinescu îndeosebi scrie, efectul este însă o permanentă bucurie a intelectualității, fie că accepți, fie că respingi uneori aceste asociații în cascadă. Ele par a fi stimulate de o lege specială a „contiguității" istorico-literare în timp și spațiu, care la G. Călinescu funcționează din abundență, emotiv am spune, într-atît jocul asociativ este continuu, în plin zig-zag caleidoscopic.

Unde s-ar putea ridica, totuși, un semn de întrebare? Pentru G. Călinescu, precum am arătat, literaturile au o existență obiectivă, *realiter,* din care cauză par a fi situate în același plan al actualității, într-o eternă contemporaneitate. În conștiința criticului, scriitorii clasici coexistă, au o prezență simultană, dincolo de orice coordonate de ordin istoric. În această perspectivă, devin perfect posibile orice fel de raportări de substanță, orice identități de structuri artistice, peste mări și țări. Dacă există un „univers al poeziei", de esență eternă, nimic

mai firesc ca toate tipurile literare de același fel, sărind peste cadrele lor temporale și geografice, să se grupeze în același compartiment ideal, iar cutare temă lirică, la fel, să se concentreze într-un singur punct, din cele patru puncte cardinale, după afinități. În felul acesta, în conștiința criticului, întreaga fenomenologie a literaturii iese din „istorie" și intră în „universalitatea" abstractă, atemporală. Tipul Don Juan, de pildă, poate să cheme pe loc în memorie pe toți seducătorii din toate literaturile din lume, iar asociațiile să se producă exclusiv după afinități substanțiale, peste barierele de timp și spațiu, în cadrul unei fenomenologii a esențelor și tipurilor literare. G. Călinescu jonglează efectiv cu cronologia, cu stilurile artistice, cu categoriile nominale ale literaturii universale. Procedeul, ca să folosim o expresie a lui Caragiale, *nu-l prinde* decît pe el ; la alții, lipsiți de informația necesară, de loc suprasaturați de lecturi, o astfel de tehnică sună sau ar suna gol, ca un artificiu critic.

Fără îndoială că la G. Călinescu întîlnim cel mai vast repertoriu de imagini critice „comparatiste" din întreaga critică românească. Ovidiu, acest „Petrarca al antichității", are pe alocuri „accente lamartiniene", dar și foarte multe idei poetice tipice poeziei galante a secolului al XVIII-lea. Unele situații poetice din același Ovidiu sînt puse în legătură și cu atitudini eminesciene. Altele se regăsesc la Molière și Voltaire. Conachi al nostru este „un Petrarca ras în cap". Don Juan-ul spaniol invită la o excursie prin opera lui Boccaccio și Molière. Asociațiile puteau continua la fel de bine și în direcția secolului al XVIII-lea francez, plin de seducători memorabili : Valmont, Faublas. Eroii lui Tasso, la rîndul lor, par a avea afinități cu cei ai lui Stendhal, în ipostaza de soldați. Cehov are tristețea veselă a lui Molière. De o mare virtuozitate este paralela Vronski-Werther, Anna Karenina-Mme Bovary. „*Război și pace* este un roman proustian, fără metoda lui Proust." G. Călinescu se definește singur, în *Cronicile optimistului*, drept un spirit „asociativ și disociativ", cu observarea că această din urmă metodă, care cheamă în memorie pe aceea a lui Remy de Gourmont, din *La dissociation des idées (La Culture des idées)* nu este totuși urmată în acest sens strict discriminativ. Criticul procedează aproape totdeauna numai prin sinteze — definiții rapide, în incandescența cărora se produc tot felul de cristalizări inedite. „Ovidiu în *Tristia* este întîiul mare romantic european." El profesează „întîia mare poezie romantică a caducității." Dacă raportăm această caracterizare la estetica stilurilor proprie lui G. Călinescu, ostilă comparti-

mentărilor rigide, imaginea devine foarte limpede. Alteori, tema constituie doar un pretext pentru mici excursii cu caracter teoretico-estetic, totdeauna foarte instructive. De pildă, „nebunia" la Cervantes, *la locura*, îngăduie evocarea tezei creației inspirate, frenetice, cu rădăcini în Platon. *À propos de Tasso* se urmărește lărgirea conceptului feminin de frumusețe, cu evoluție spre exotism. Un studiu puțin cunoscut despre *Marino și Gongora* are de scop, în fond, lămurirea a două noțiuni de bază ale liricii baroce (citește ermetice, obscure în accepție actuală), „marinismul" și „gongorismul". Un altul, mai vechi, despre *Magie și alchimie*, analizează, cu o documentare pornind din Renaștere, sensurile ideii de „ermetism" și „simbolism". Numeroase raportări privind literatura română (don-quijotismul lui Macedonski, spiritul pastoral, idilic) sînt și ele de cea mai înaltă utilitate și, în același timp, de o foarte delectabilă lectură. G. Călinescu are marele talent de a face erudiția atrăgătoare, simpatică. Pentru ca să ajungă la *Rondelurile de porțelan* ale lui Macedonski, criticul ne transportă mai întîi în Extremul Orient, în unul din punctele sale cele mai exotice de atracție. Este vorba, în speță, de *Cartierul Joshiwara*, evocat cu lux de amănunte, și, s-ar zice, cu o evidentă curiozitate. Nu o dată ideea este perfect de bine ilustrată prin două-trei relații. G. Călinescu, din plăcerea de a asocia, face zece, cincisprezece trimiteri. Cîteodată, voluptatea de a continua și de a parafraza texte rare este atît de mare, încît criticul, descoperind la un erou al lui Tolstoi înclinații ascetice, vede în el pe loc un erou franciscan. Va broda deci, în marginea sa, versuri originale, în stilul *Laudelor* franciscane etc. etc.

Toate acestea se fac și într-un spirit înalt pedagogic. G. Călinescu pășește în critica noastră pe căi nebătute. Nu toți dispun de posibilitatea de a-i prinde pe dată asociațiile și ideile. De aceea, în scopul demonstrației, criticul după împrejurări exagerează sau sugerează. Nu o dată raportările se fac „pentru claritatea ideii", „ca să folosim o analogie". O dată, G. Călinescu vine cu o propoziție cam riscată. Dar „pentru caracterologia umană, imaginea poate totuși servi". Uneori, „forțînd nota", argumentarea capătă toate sublinierile necesare. Alteori, imaginile sînt admirabile : „Încerc să găsesc o metaforă spre a vă sugera timbrul specific al poemului. Voi zice : *Divina Comedie* e un cîntec de trîmbițe îngerești, *La Gerusalemme* o lungă sonată pentru flaut." Nu lipsesc nici sugestii pentru posibile viitoare studii, care ar adînci intuițiile sale. Despre *Bachilleres*, *Licenciados*, *Letrados*, „cu acest titlu s-ar putea scrie un frumos studiu, etc. etc.". Pentru cine

Y. 49345

vrea să urmărească întreaga psihologie a acestor asociații, prefața la *Impresii asupra literaturii spaniole* conține toate indicațiile de ordin confesional trebuitoare înțelegerii.

N-a scăpat observației (ceea ce G. Călinescu n-a ascuns niciodată) orientarea clasicistă, nu și „clasicizantă", a acestor studii consacrate literaturilor străine. Păsind deseori peste granită, G. Călinescu — este adevărat — a deschis de preferință clasici, contemplați însă totdeauna cu sensibilitatea spiritului și ochiului modern. Criticul nu scrie despre literatura străină actuală, dar actualizează cu pasiune și cu remarcabil succes pe cea clasică. Decît studii oarecare „pe teme actuale", și profund inactuale prin platitudine și locuri comune, G. Călinescu era de părere că este preferabil să trateze, după împrejurări, subiecte clasice dintr-o perspectivă modernă și, în ce ne privește, îi dăm totală dreptate. Criticul răsfoiește cu percepțiile critice ale prezentului, de la orizontul epocii noastre și al experienței literare proprii, în baza unor coordonate ideologice contemporane. Acest fapt sporește într-o măsură considerabilă valoarea studiilor sale, căci dacă cineva a *„valorificat"* cu mai mult succes tradițiile înaintate ale literaturii universale, acela a fost la noi, fără îndoială, în primul rînd, G. Călinescu. Eseurile sale sînt examenul de conștiință al unei mari conștiințe literare a secolului XX, produsul unei riguroase confruntări, estetice și umaniste, în perspectiva culturii noastre actuale. Dar ce înseamnă „a actualiza" în conștiința lui G. Călinescu? Desigur a ridica universalul la înălțimea exigențelor prezentului. A prețui tot ce poate avea semnificație în ordinea consolidării și subtilizării conștiințelor noastre și a arunca în uitare restul. Cîteva exemple vor face și mai limpede această atitudine.

Un număr mare de asociații privesc „actualizarea" unor idei literare tradiționale, acceptabile și conștiinței estetice a timpului nostru. Cervantes, de pildă, este privit ca un părinte al realismului. Nuvelele sale demonstrează „cum uneori din viața urîtă iese opera frumoasă". Flaubert, tradus în termenii de azi, apare nu ca un „formalist", ci tot ca un realist, cum și este în realitate. Cazul lui B. Constant este ilustrativ pentru o accepție vie a „clasicismului", interpretat în sensul esențelor durabile. Nu lipsesc, firește, nici surprizele. La Horațiu, G. Călinescu găsește preocupări de „inefabil", de „sugestie". Dante este „hugolian". Petrarca — foarte „modernizat" — amintește pe alocuri de Mallarmé; ar fi chiar un fel de „presimbolist". În orice caz, întîlnim ceva în plus peste celebrul *Saggio sul Petrarca* al lui Francesco de

Sanctis. Jules Verne este tipic pentru „încrederea în rațiunea umană". Limitele expresionismului sînt studiate, pe viu, la Brecht. La actualizarea prea insistentă a teatrului antic G. Călinescu se arată în schimb reticent și pe bună dreptate.

Sensurile ideologice și politice ale operelor comentate sînt descifrate, la fel, cu o finețe remarcabilă. Din *Don Quijote* criticul extrage, într-o ordine actuală de idei, următorul aforism: armele au „drept obiect și scop pacea care e cel mai mare bine pe care oamenii îl pot dori în această viață". Întreaga operă a lui Cervantes ne moralizează să nu „ne irosim forțele luînd drept viabile lumi dispărute și [să] ne batem cu fantasmele". La rîndul său, Tasso „a cîntat pe vitejii de toate neamurile, uniți printr-o singură idee, care azi s-ar putea traduce cu noțiunea de civilizație, amenințată de ideologii barbare". La Ibsen, se subliniază adevăratul sens al „individualismului", interpretat — corect — ca o profesie de credință a minorității progresiste, militante, la avangarda umanității. Deschidem pentru confruntare, un critic nordic, H. G. Topsöe-Jensen, *Scandinavian literature from Brandes to our day (New-York*, 1929, p. 42) și observăm că tocmai această poziție este respinsă de neprogresiști ca perimată (*„has long since lost its actuality"*). Nu lipsesc, în sfîrșit, nici „poantele". Fanariotul Caragea a pus să i se picteze pe o biserică Ovidiu, în veșmînt medieval. „Cum zugravul nu putea să aibă nici o noțiune despre acest poet și nici să picteze din fantezie, e de admis, fără a cunoaște vreun studiu special, că în tradiția bisericii bizantine, Ovidiu fusese mai dinainte «reconsiderat»." Ironia este evidentă...

Faptul că G. Călinescu nu și-a extins cu insistență raza vizuală în direcția actualității literare străine are exact aceeași cauză pentru care, cu foarte puține excepții, el nu și-a extins-o nici în domeniul literaturii române strict actuale: criticul simțea nevoia perspectivei ample, pe care timpul încă prea scurt și freamătul cotidian nu i-o puteau oferi. La G. Călinescu istoria, retrospecțiunea, devin creatoare numai cu condiția contemplării calme, de la distanță, eliberată de agitația momentului. Cărțile asupra cărora criticul se apleacă de predilecție sînt deci din categoria acelora care trebuie deschise și închise după un anume ceremonial, așa cum Machiavelli, sărăcit, nu putea citi pe clasici decît îmbrăcat în haine de gală, noaptea, după o zi de muncă manuală. Din acest motiv, dincolo de simboliști, de ermeticii stil Paul Valéry, de „moderniști", în genere explorați și din necesități profesionale (în literatura italiană Pirandello, Italo Svevo, G. Papini etc.),

G. Călinescu n-a trecut în fond în nici o literatură. Impunîndu-și această limită, care ieșea de fapt din însăși viziunea sa literară, el a eliminat în schimb, ca o compensație, mai toate petele albe lăsate în urmă, încît se poate spune că momentele esențiale ale marilor literaturi europene, cu excepția Evului mediu, au fost, în esență, tot mai bine aprofundate, prin consultare directă, în textul original. O astfel de vastă experiență doar N. Iorga, în *Cărți reprezentative din istoria omenirii*, a mai întreprins în cultura noastră. G. Călinescu citea enorm, sistematic. Și faptul se vede urmărindu-l nu numai în volume, ci și în lecturile de penumbră, care stau la baza unor serii de mici articole și eseuri, rămase pînă la această culegere în publicații. Toate definesc foarte bine acest permanent efort de asimilare și definire nuanțată, metodică, a cercetărilor de bază, în cadrul marilor epoci și stiluri literare.

Astfel, *Impresiile asupra literaturii spaniole* au fost continuate, în 1946, în săptămînalul *Lumea*, prin noi lecturi, dintre care unele nu aduceau „nici o știre esențial nouă din punctul meu de vedere" (*Cărți spaniole*, nr. 19), dar altele îi aduceau. G. Călinescu este printre primii la noi care citesc în original și scriu despre Federico Garcia Lorca (nr. 22 și 23), „poet contemporan de nuanță iberică și atît". „Lorca nu poate constitui pentru poezia română atît de bogată în imagini de univers miraculos o surpriză." La fel despre Antonio Machado (nr. 25), descoperit în urmă și de poeții noștri, sau Manuel Machado y Ruiz (nr. 26). De la Ovid Densușianu nimeni nu mai vorbise, la noi, de „tropicalul" simbolist Rubén Darío (nr. 24). Și Salvador Rueda (nr. 27) este văzut, ca toți ceilalți, „de la punctul nostru geografic". O carte a lui Ortega y Gasset, despre *Desumanizarea* artei, dovedește, colateral, criticului, că „viața artei nu-i viața vieții". O revenire asupra *Gongorismului* (nr. 6) este făcută, de fapt, cu scopul precizării următoare: „A osîndi hermetismul e un non-sens estetic, marele, adevăratele triumfuri sînt însă totdeauna ale liricii spontane".

Nu știm dacă au rămas multe capitole redactate dintr-o proiectată carte asupra literaturii italiene (în 1945 a suplinit un semestru catedra de italiană la Facultatea de litere din București), concepută după modelul *Impresiilor* spaniole. Este însă cert că ar fi fost tot atît de suculentă, poate și mai aprofundată, criticul fiind, cum recunoaște singur, un „cunoscător specializat al literaturii italiene și aș îndrăzni să spun destul de atent și al altora". Din aceste preocupări a ieșit studiul despre *Petrarca și petrarchismul*, precum și alte articole mai mici cum ar fi *Sufletul serafic* și *Al. Manzoni și romanul istoric*. Dar referințele ita-

liene sînt atît de numeroase în studiile sale, încît o proiecție imaginară a întregii construcții devine, pentru noi, perfect posibilă.

În literatura franceză aceeași investigație fundamentală a „monumentelor", în nici un caz însă într-un *choix de textes*, cum pe alocuri se cam obișnuiește. Uneori, preocupările, așa cum observăm în *Cronicile optimistului*, nu sînt chiar strict literare, ci caracterologice : Molière servește de ilustrare pentru definiția avarului și a mizantropului. Alteori, cum s-a mai putut vedea, punctul de plecare este „comparatist". *Linia lui H. Monnier*, prin G. Courteline, duce direct la I. L. Caragiale care „prudhommizează". *Utopia lui Baudelaire* este văzută în direcția monumentalului arhitectonic, o preocupare a criticului, transfigurată și în eroul său din *Bietul Ioanide*. În *Ceva despre Paul Claudel*, ni se explică de ce acest „abate în haine de diplomat", care face deliciile „snobului catolic", nu poate avea, totuși, priză la noi. Cu ajutorul corespondenței lui Merimée ni se lămurește condiția estetică a *Genului epistolar* etc. Pasiunea mare rămîne însă clasicismul francez, ideal mărturisit și în *Sensul clasicismului*, manifest călinescian tipic, fundamental pentru înțelegerea gîndirii sale estetice.

În literatura germană explorase foarte amănunțit romantismul, în parte și din rațiuni studioase eminesciene. Azi rămînem însă surprinși cît de puține studii rotunde pe teme germane ne-au rămas totuși de la G. Călinescu. Se pot cita : *Werther*, *Wilhelm Meister* și *Goethe și fata-băiat*, cu o poantă finală despre psihologia poporului german („fantast, duios, războinic, brutal"), *Un cuvînt despre H. Heine*, însemnări marginale despre ironia poetului *Jean Paul*, teoretician al ironiei romantice, *Metafizica burlescă a lui E.T.A. Hoffmann* *Hegel estetician*, interpretat prin simplificare și esențializare etc. Că Hegel (ca și alți esteticieni) ies puțin cam „călinescianizați" din această prezentare, faptul are totuși farmecul său pentru cine a citit vestitele *Vorlesungen* despre estetică.

G. Călinescu are și marele merit de a fi studiat foarte atent literatura secolului al XVIII-lea, în special francez, dîndu-și bine seama că : „Înțelegerea poeziei de tipul Văcărescu și Conachi are nevoie de cunoașterea a ceea ce s-a numit *la petite poésie*". De aceea o va parcurge cu creionul în mînă, în ediții originale, sau de epocă, procurate special în vederea acestei anchete, care stabilește — rapid — toate relațiile. Seria începe cu *Dorat*, *Gresset*, *Parny* în *Națiunea* și continuă în *Jurnalul literar : Cavalerul de Florian* și *Bernardin de Saint-Pierre*, încheindu-se cu *Poeți din secolul XVIII :* Abatele Delille, Parny, Leo-

nard, Millevoye, Colardeau, Bernard, J. B. Rousseau, Gilbert, Lebrun. Prezentările sînt sintetice, sub formă de „fişe", reţinînd notele esenţiale, mai ales care vor trece în poezia noastră. Se indică de asemenea toate traducerile, imitaţiile, ecourile, cu posibilităţi încă deschise de completare. Dar cînd priveşti ce au dat, în trecut, G. Bogdan-Duică sau D. Popovici în acest domeniu (simple bibliografii şi acumulări aride, fără percepţie literară) constaţi că G. Călinescu a făcut un pas enorm înainte. Criticul transcede materialele, vede totul în perspectivă istorică, superioară, integrat unei sinteze. După N. Iorga, G. Călinescu este cel mai bun cunoscător al secolului al XVIII-lea şi al prelungirilor sale româneşti, investigînd unul latura istorică, celălalt, cea literară. O exegeză riguroasă a ideilor va întregi, negreşit, cu timpul, acest triptic, absolut fundamental pentru cunoaşterea începuturilor culturii române moderne.

Nepierzîndu-se în mărunţişuri, criticul priveşte secolul al XVIII-lea în toate sensurile şi va mai da bune articole despre abaţii esteticieni Dubos şi Bateux, traduşi în termeni actuali. O cercetare savantă, cum este aceea a lui W. Folkiwski, *Entre le classicisme et le romantisme* (Paris, Champion, 1925) nu trece la concluzii mai întemeiate. În schimb, observaţia din *Ceva despre Voltaire* că „tot acest scandal a fost mai degrabă un sprijin al catolicismului", ni se pare prea paradoxală. Excelente, aducînd o informaţie nouă, sînt şi eseurile despre Antioh Cantemir, Marmontel şi Doamna de Senlis, napoletanul Ferdinando Galiani, om de spirit cosmopolit, figură tipică pentru „secolul luminilor"; şi Lorenzo Magalolti, „un voluptos al parfumurilor" setecentesc. Din sfera germanică, ne întîmpină *Lessing şi sugestia*, răsfoit, firește, în sens modern, şi, în mod inevitabil, *Salomon Gessner*, citit cu Alecu Beldiman pe masă. Alte menţiuni fugitive cunosc o vastă răspîndire.

Nu trebuie omis, în sfîrşit, şi un ultim aspect, care la G. Călinescu este foarte important. Criticul este plin de aluzii, trape, înţepături, pledoarii disimulat *pro domo* şi numai cine l-a cunoscut bine îl poate urmări, gusta şi înţelege exact în toate meandrele, abilităţile şi punerile sale în scenă. Nu o dată articolul nu reprezintă decît un pretext, un ecran de fum, în vederea unei teze, a unei poziţii personale. Şi urmarea este că materialul străin va fi cultivat de predilecţie tocmai fiindcă se „pretează" foarte bine la astfel de tactici literare, care ţin de cea mai intimă fiinţă a criticului. De pildă, cine vrea să priceapă *à fond Scrinul negru*, neapărat trebuie să parcurgă şi să mediteze atent paginile consacrate psihologiei aristocraţiei la Tolstoi. Eseul este aproape un „co-

mentar". Un răspuns indirect la diverși detractori citim în studiul despre Cervantes : „Adesea întîlnim la oamenii de geniu trăsături crepusculare ce ni se par reprobabile și cu care mediocrii încearcă să scoboare pînă și valoarea operii". La fel în acela *Despre Orizont*, aparent în marginea lui Ortega y Gasset, în fond motiv de a declara : „Unii spun că eu stau departe de ei, în vreme ce eu cred că ei stau departe de mine". Controversa are loc pe tema „inactual de prea mult prezent". *Herder și publicul* este de fapt tot o punere la punct : „Aplauzele majorității nu constituie un țel pentru autor, care trebuie să-și creeze publicul, nu să se supună lui". *Criticul ca umorist*, parafrază a cărții lui H. Höffding, *Humor als Lebensgefühl*, și *Fatalitatea vocației, à propos* de spaniolul Huarte de San Juan, autorul cărții din 1572 *Examenul aptitudinelor (sau vocației) pentru științe*, au un caracter atît de evident personal, încît nici un monografist viitor al lui G. Călinescu nu le va putea omite. *Filosofia minciunii*, cu citate din Baltazar Grăcian și Schopenhauer, viza de fapt pe... E. Lovinescu : „Mă întreb : oare minciuna în critică nu-i permisă, ca o blîndă amînare, ca un *«riposo al vero»*" ? Filozofia „cruțării", „a disimulării oneste", a „discreției" preocupă în mod evident pe critic, care privește cu simpatie și *Donabbondianismul*, filozofie a pasivității, inspirată de un anume personaj al lui Al. Manzoni. Cît privește reflexiile despre *Doamna Luther*, ce să mai spunem ? Exprimînd, pare-se, o umoare de moment, ele sînt pur și simplu savuroase, mai ales dacă întoarcem mătasea și pe partea cealaltă. Căci G. Călinescu posedă arta marelui rafinament de a insinua, sugera, seduce sau persifla cu abilitate, și niciodată nu poți fi sigur străbătînd acest aspect al scrisului său, ce surprize ți se rezervă. Cînd îl crezi iremediabil pierdut în cele mai abstrase considerații despre erotica Renașterii, atunci poți să fii sigur că gîndul lui G. Călinescu este concentrat la maximum asupra prezentului.

Întreaga literatură străină, atît de fin și pătrunzător interpretată de critic, este foarte adesea o scenă savant disimulată pentru proiectarea propriei sale personalități. Mai ales această zonă a operei sale nu are în fond decît un singur erou : pe G. Călinescu însuși, în ipostaza de Proteu, cu zeci de fețe și costumații europene.

Adrian Marino

Notă asupra ediției

Volumul reprezintă o primă selecție mai amplă din creația critică a lui G. Călinescu avînd ca obiect probleme și personalități ale literaturii universale, din antichitate și pînă în epoca modernă. Ordonarea textelor s-a făcut pe două mari compartimente : primul, grupînd studiile propriu-zise, cu deschidere largă asupra fenomenologiei literare analizate, tratînd în modalitate monografică sau portretistică opere, personalități ; al doilea, articolele de proporții mai restrînse, de factură dominant eseistică. Textul reproduce studii și articole tipărite de autor în cursul vieții în reviste, ziare (Roma, Viața literară, Vremea, Jurnalul literar, Națiunea, Revista fundațiilor, Lumea, Steaua, Studii și cercetări de istorie literară și folclor), manuscrise autografe sau copii de manuscrise revăzute de autor.

Pentru a da o imagine mai rotundă asupra preocupărilor lui G. Călinescu în domeniul literaturii universale a fost încorporat și conținutul volumului *Studii și conferințe*. Unele inadvertențe în citarea textelor străine sau capricii de transcriere au fost notate numai acolo unde necesitatea era evidentă.

V. N. și A. M.

Studii

Horaţiu, fiul libertului

Nu încape îndoială că Horaţiu a suferit de un sentiment secret de inferioritate socială. Era fiul unui libert, deci al unui fost sclav, şi, într-o lume împărţită în clase definite, condiţia lui morală nu era uşoară, în măsura în care se învîrtea în cercurile înalte. Favoarea dă naştere la invidie şi invidia la bîrfeală. Cine se ilustrează îndeamnă prin chiar aceasta opinia publică să se întrebe : *„quo patre sit natus"*, din ce tată e născut (*Satire*, I, 6). Maecenas, om fin după toate aparenţele, cunoscător al literaturilor greacă şi romană *„sermones utriusque linguae"* (*Ode*, III, 8), mirosea totuşi cu nas ascuţit, *„naso adunco"*, pe cei de naştere joasă, *„ignotos"*, refuzînd ce-i drept să ducă investigaţiile mai departe, *„quali sit quisque parente"*, dacă individul se născuse *„ingenuus"*, din oameni liberi, ceea ce considera cu îngăduinţă, el, *„generosus"*, om de neam, deci şi generos, a fi cazul lui Horaţiu (S, I, 6). Exista prin urmare o discriminaţie ocultă, o problemă fie şi ascunsă cu delicateţe care putea să stînjenească un om de sensibilitatea poetului. Acesta găseşte mai tolerabil să treacă la o mărturisire totală, să proclame originea sa plebee şi s-o justifice. Horaţiu e departe, firesc, cel puţin pe faţă, de a admite egalitatea plebeului cu nu importă cine. El va face un fel de teorie a plebeului nobil, îndreptăţit, cu tot nenorocul naşterii, a intra în rîndurile societăţii celor aleşi, arătîndu-se oarecum speriat de aristocraţia istorică, chiar snob, pomenind onctuos titlul. Maecenas este descendent de vechi regi *„atavis regibus"* (O, I, 1) vlăstar tyrrhenian al regilor, *„Tyrrhena regum progenies"* (O, III, 29), podoabă a cavalerilor, *„equitum decus"* (O, III, 16) ; nobilul Aelius e coborîtor din străvechiul Lamus, *„vetusto ab Lamo"*, al cărui nume abundă în arhive, *„per fastos"* (O, III, 17). Într-un cuvînt, Maecenas şi Aelius Lamia

sînt „*nés*", cum ar fi zis aristocrația franceză, nu simple accidente obstetrice, „*more ferrarum*". Cînd a fost prezentat în casa lui Maecenas, Horațiu „sastisit", s-a bîlbîit, semn că „podoaba cavalerilor" îi impunea. Așadar, dintr-un sentiment de dignitate personală și spre a evita mistificația, poetul își caută alte baze morale, așa cum în vechea noastră societate, un plebeu se întîmpla să declare „sînt fiu de țăran", „sînt fiu de muncitor", încercînd a crea valori sociale noi. Titlurile lui Horațiu sînt onestitatea părinților și meritul personal, prin vocație și educație. Poetul se proclamă cum s-ar spune „fiul operelor sale". „Nu mă dau drept născut din tată ilustru — zice el — ci ceea ce sînt." (*„Non ego me claro natum patre... sed quod eram narro."*) Tată-său însă fusese curat în viață și la suflet, „*vita et pectore puro*", și-i dăduse o educație aleasă, aristocratică, scoțîndu-l de la școala lui Flavius, frecventată pentru șase bani de aramă pe chenzină de odraslele născute din măreții plutonieri (*„pueri magnis e centurionibus orti"*), care mergeau pe stradă ducîndu-și ghiozdanele și tabela atîrnate de brațul stîng, spre a-l înscrie la o școală distinsă din Roma, unde micul Horațiu, îmbrăcat din ac, era condus de un sclav. Tatăl ședea lîngă profesori, paznic încoruptibil, „*custos incorruptissimus*" (S, I, 6). Talentul este un accident prin care Norocul ridică pe om, chiar și plebeu, la cele mai mari onoruri, scutindu-l de strămoși (S, I, 6).

...Gloria trage pe plebeii legați de carul ei strălucitor
Nu mai puțin decît pe cei de neam.

...fulgente trahit constrictos Gloria curru
Non minus ignotos generosis.

În secolul al XVII-lea, horațianul Jean Hesnault, fiu de brutar, rotunjea această idee în sensul că nobletea fără merit personal e sterilă și că ereditatea nu-i leagănul gloriei :[1]

Prinților, sîngele cel mai curat nu e cel mai rodnic.
Nu așteptați prea mult de la fecunditate ;
Nu mergeți în gloată la nemurire :
Alexandru și Cezar n-au avut urmași.

[1] Cfr. articolul meu *Jean Hesnault.*

În fond, cam același lucru îl sugera și Horațiu. Gloatele ascultă de regi, regii de Jupiter, unul e bogat în vii, altul învingător la jocuri, unul are clientelă multă, unul e virtuos. Cu toate acestea, nimeni nu este exclus pe motive sociale de la loteria vieții, care primește la joc pe mari și mici, „*insignes et imos*" (O, III, 1) :

Urna încăpătoare învîrtește toate numele

Omne capax movet urna nomen.

Norocul n-a dat lui Horațiu palate și bogății, dar i-a dat onestitate și talent și astfel (O, II, 18) :

...pe mine sărac mă cată bogatul

...pauperemque dives
Me petit.

Deficiența nașterii a fost compensată de soartă cu geniu și virtute și poetul a desfășurat enorme aripi prin raport cu mica dimensiune a cuibului natal (*Epistole*, I, 20) :

...vei spune că deși născut din tată libert și cu puțină stare,
Am desfășurat aripi mai mari decît cuibul.
Așa încît ceea ce tai de la neam, să împlinești la virtuți.

Horațiu adaugă :

...am plăcut fruntașilor Urbei în război și acasă.

Lucrul era adevărat nu numai fiindcă năzuia a fi un poet național, dar și pentru faptul că înlesnea o împăcare între clasele dominante și plebe. Primindu-l în saloanele ei, protipendada făcea demonstrație de sentimente populare, cîștigînd un plebeu care apăra valorile vechi. Aristocrația istorică, constituită în „*gentes*" [1], pierduse multe din pozițiile ei : în parte scăpătase, în parte se vaccinase prin alianțe cu oamenii noi ai plutocrației, deveniți snobi. Deschizînd ușa cît putea să intre un singur individ convertibil, evita prăbușirea

[1] Fustel de Coulanges, *La cité antique*, Paris, Hachette (Livre IV passim : *Les révolutions*).

ei prin iureşul gloatei. Maecenas, care acceptase foarte puţine onoruri publice, cultiva un prestigiu strict personal, de naştere şi de avere, fiind un personaj de mîna întîi în ceea ce atunci constituia un Saint-Germain. În casa lui, cum mărturiseşte Horaţiu însuşi, nu păşea oricine, şi intrarea lui Virgiliu, fiu de servitor, şi a lui Horaţiu, fiu de libert, e semnul nu numai al gustului pentru arte ci al unui instinct politic, *Georgicele* virgiliene, versurile horaţiene fiind dedicate lui Maecenas, care a trecut la nemurire ca substantiv abstract. Ar fi nelalocul său a socoti pe Horaţiu un trădător al clasei sale. El nu se simţea sclav şi, presupunînd că s-ar fi solidarizat cu această clasă, devenind un Spartacus pe calea literelor, timpul nu era copt pentru revoluţia „servilă". Lupta era între partidul popular şi aristocraţie. Sclavii mai norocoşi şi mai harnici puteau să răscumpere individual şi să ajungă uneori la situaţii importante. Dar o dată eliberaţi, toată cariera lor se sprijinea pe ordinea sclavagistă. A avea o avere însemna, în primul rînd, a fi agonisit mînă de lucru prin achiziţie de sclavi. Abia eliberat, sclavul îşi cumpăra un sclav. Prin urmare, Horaţiu nu putea fi decît exponentul categoriei plebeilor liberi trăind din munca lor, în cazul său, munca literară. Simpatie platonică, pentru mizerabila condiţie a servilor, Horaţiu avea. Înţeleptul, va zice el, nu va fi crud faţă de slugi, *„neque servis... saevus erit"* (S, II, 2). În două locuri (E, I, 1 şi 2) face aluzie la fuga sclavilor de la stăpîni şi la obiceiul de a-i corija cu biciul. Cînd mergea spre casa lui Maecenas, aşezată pe Esquilin, în mijlocul unor mari grădini, Horti Maecenatis, poetul şi-aduce aminte că acolo fusese înainte cimitirul plebei (S, I, 8) :

> Aci robul plăteai ieftin transportarea pe năsălii
> A cadavrelor aruncate mai înainte afară din celule
> înguste,
> Aci a fost mormîntul comun al plebei mizerabile.
>
> *Hoc miserae plebi stabat commune sepulcrum.*

Frecvenţa poetului în cercurile mondene nu presupune de loc o acceptare fără murmur a situaţiei. Era o necesitate

uneori penibilă. Inapt pentru carierele lucrative, Horațiu n-ar fi putut trăi independent, din scris. Anume principii și poate lipsa de vocație îl împiedicau să producă pentru teatrul din care avarul Plaut făcuse parale bune. Trebuise să-și caute un protector, iar Maecenas îl pusese deasupra nevoilor, dăruindu-i lîngă Tibur, Tivoli de azi, o mică moșie, cu arături, vie și pădure. Gestul se cuvenea recompensat ; Maecenas, oricît de gingaș, era un patron, iar Horațiu devenise un client. Evident, clientela din acea vreme nu mai avea caracterul juridic apăsător de mai înainte, sinonim cu o sclavie lustruită, era o subjecțiune liberă și interesată. Constrîns de nevoi sau de calcule oportuniste, clientul se transforma în „umbră" a patronului, în parazit bun spre a completa locurile goale în tricliniu și a ține de urît în călătorii pe Via Appia. O intimitate reală cu patronul nu putea exista. Uneori, eliberîndu-și sclavul, stăpînul făcea din el un bufon neoficial, un „*scurra*". Astfel, în călătoria pînă la Brundisium, la Capua, în casa lui Cocceius, Horațiu face haz de Sarmentus, sclav liberat al lui Maecenas, rămas în rolul trist de lingău măscărici, și de Messius Oscul zis Cocoșelul *(Cicirrus)*. Aceștia, spre a înveseli masa, fac giumbușlucuri, improvizînd o ceartă burlescă *„pour rire"*. Sarmentus îl decretează pe Messius „rinocer", căci acela avea o groaznică cicatrice pe frunte, probabil din bătaie. Îl invită ironic să joace hora ciclopilor, nemaiavînd nevoie de mască. Messius Cocoșelul ripostează făcînd referință la fosta calitate de sclav a lui Sarmentus, întrebîndu-l dacă dăduse Larilor ca ex-voto lanțurile. În fine toate glumele sînt în jurul fostei condiții de sclavi a celor doi bufoni. Era a vorbi de funie în casa spînzuratului și ne îndoim că Horațiu, al cărui tată fusese sclav, se simțea bine (S, I, 5). Cum foarte mulți oameni noi pătrunseseră în locuri de răspundere, datorită în mare măsură concurenței demagogice a șefilor politici, în lumea bună discuția și persiflajul asupra originii erau la ordinea zilei (S, I, 6).

> Căci cînd cineva fără minte și-a înfășurat mijlocul piciorului
> Cu curele negre și și-a lăsat laticlava pe piept,
> Aude necontenit : „Ce om e ăsta, din ce tată [e] născut ?"

Chiar cînd un client-umbră nu era un „*scurra*", era totuși un personaj care prin pitorescul lui aducea la masă o notă hazlie, ca acel Porcius care la cina lui Nasidienus înghite plăcintele dintr-o dată (S, II, 8). Natural, Horațiu nu-i dintre aceștia, oricum, precum insinuează fin, nu-i decît un însoțitor plăcut, neadmis în marile secrete. Rolul lui cu totul decorativ e de pildă de a fi luat în trăsură, ca să fie întrebat despre nimicuri : cît e ceasul, dacă gladiatorul Gallina este egal cu Syrus, și a i se comunica observații ca aceasta : ce bine e să fii prevăzător și să iei pe tine ceva pentru răcoarea dimineții. Lumea invidiază pe Horațiu, îl numește „fiu al Norocului" (S, II, 6) :

> Oricine este în calea mea, mă consultă : — O, bunule, [căci
> Trebuie să știi, căci te freci de aproape cu zeii]
> Ce-ai auzit de daci ? — Nimic, zău ! — Cum iei tu mereu
> Toate în rîs ! — Să mă bată toți zeii,
> Dacă [știu] ceva. — Ce [zici] ? Caesar va da veteranilor
> Făgăduita Triquetra sau moșiile de pe teritoriul italic ? —
> Mă admiră cînd mă jur că nu știu nimic, ca pe un
> Muritor, de bună seamă, de o discreție distinsă și înaltă.

Unui Septimius, Horațiu a încercat de asemena să-i dovedească lipsa lui de trecere pe lîngă Claudiu Tiberiu (E, I, 9) :

> Nu-i vorbă, i-am spus multe ca să mă scuz,
> Dar m-am temut să nu creadă că mă prefac că
> [influența] mea e mai mică,
> Disimulator al propriei mele puteri...

Desigur intră aici și afectare tactică, însă prudența însăși, nevoia de a recurge la o epistolă publicabilă, sînt o dovadă că părțile nu sînt egale, că Horațiu e cel mult în cazul de a fi răsplătit cu o favoare pentru discreția lui. În aceste împrejurări, e un semn de mare independență din parte-i de a nu renunța la libertatea mai bună decît metalele, „*potiore metallis*" (E, I, 10), ca imprudentul cal care a primit frîul omului spre a scăpa de cerb, și a nu se supune sugestiilor lui Maecenas de a se întoarce la Roma, de unde spusese că va lipsi numai cinci zile. Era bolnav și propriu-zis din speța ipohon-

drului temător de a se îmbolnăvi, *„aegrotare timenti"*, dorea să se ducă pe iarnă la mare și să se întoarcă abia la primăvară cu întîia rîndunică *„hirundine prima"* (E, I, 7). Dacă Maecenas i-ar fi dat a înțelege că-i datorează o mică avere, era dispus să i-o înapoieze, ca nevăstuica intrată slabă pe gaura unui vas cu grîu, care, ca să iasă, trebuia să slăbească din nou. Horațiu îndulcea rezistența cu scuza vîrstei înaintate :

> Dacă vrei să nu te desparți niciodată de mine, dă-mi înapoi
> Spatele zdravăn, părul negru pe fruntea îngustată,
> Redă-mi vorbirea dulce și rîsul cu haz
> Și, între vinuri, întristarea de fuga desfrînatei Cinara.

Această independență de caracter a plebeului rafinat, care caută a fugi din fața oricărei veleități de aroganță patronală, mărturisind condiția sa socială și refuzînd a recunoaște în ea o inferioritate, a fost remarcată de cei în poziție asemănătoare. J. B. Rousseau, fiu de cizmar, recunoaște a fi *„né, comme Horace, aux hommes inconnu"* [1], felicitat pentru asta de Houdar de Lamotte într-o compoziție despre „meritul personal" [2].

> *Rousseau, la plus vile naissance*
> *Donne du lustre à la vertu...*
> *Que j'aime à voir le sage Horace*
> *Satisfait, content de sa race,*
> *Quique du rang des affranchis !*

Denunțarea originii nefiind de loc un gest de umilitate, Horațiu va ține în mod deosebit la buna reputație, la *„fama"* de care pomenește în repetate rînduri. Bineînțeles, reputația lui se va datora geniului și conduitei sale. În privința asta merge pînă la superstiție, punînd prea mult accent pe buna opinie a altora, dovadă că din punct de vedere social e în căutarea unui ascendent cu care să anuleze ascendentul altora. E în stare a afirma că frecventarea de cercuri rău famate

1 *Oeuvres choisies de J. B. Rousseau*, Paris, Janet et Cotelle, 1823, p. 316.
2 *Petits poètes français depuis Malherbes jusqu'à nos jours*, éd. Prosper Poitevin. Paris, Firmin Didot, 1861, I, p. 125.

vulnerează reputaţia proprie, chiar fără vină gravă, avînd în vedere că faima e de sticlă, „*vitrea*“ (S, II, 3). Încît unul îi şi obiectează :

Oare ţie
Masca ţi-e cu totul îe-ajuns, nu ceea ce aici şi oriunde
Trebuie evitat ?

Horaţiu răspunde fără ezitare (S, I, 2) :

...a pierde buna reputaţie,
A irosi averea părintească este rău pretutindeni.
...bonam deperdere famam
Rem patris oblimare malum est ubicumque.

Ideea aceasta a reputaţiei ca pură opinie a avut furia ei în vremea Renaşterii. Alessandro Piccolomini scria în 1558 [1] : „*L'onore non è riposto in altro se non de la stimazione apresso agli uomini*“. Schopenhauer, mai tîrziu, împărtăşeşte această teorie : „*Die Ehre ist, objektiv, die Meinung Anderer von unser Werth, und subjektiv, unsere Furcht vor dieser Meinung* [2]. De fapt, Renaşterea submina astfel valoarea aristocratică : dacă totul e mască, noblеţea e o aparenţă şi poate fi cîştigată prin aparenţă, „*id est*“ mistificaţie. Horaţiu băgase de seamă că plebeii se emoţionează şi cască gura la numărul figurilor în ceară ale strămoşilor. Atunci era greu a fabrica astfel de documente, însă secolul al XVIII-lea abundă în nobili de pură intimidare a opiniei, precum contele de Rivarol, care nu e decît fiul unui hangiu.

Filozofia socială a lui Horaţiu are un pronunţat caracter defensiv. În condiţia în care se afla, el nu putea face revoluţie. Trăia din graţia unui patron inteligent ca Maecenas, consimţind a fi un parazit superior şi cu demnitate. Era ceea ce mai tîrziu se va numi curtean : „*Il faisait sa cour*“ lui Maecenas, lui August şi altor puternici ai Urbei. Asta îl punea în

[1] *Trattati del Cinguecento sulla donna* a cura di Giuseppe Zonta, Bari, Laterza, 1913.

[2] *Parerga und Paralipomena* în Sämmtliche Werke, V, p. 383 Leipzig Brockhaus, 1874.

vază și-l așeza între două focuri, invidia celor de jos și capriciul celor de sus. De unde un întreg sistem de înțelepciune, valabil pentru clientul situat între plebe și patron și sfătuind o evaziune prudentă, fără denunțarea totală a contractului. Fericit, suspină Horațiu, acela care ocolește forul și pragurile mîndre ale celor mari *„superba civium potentiorum limina"* (*Epode*, 2). Totuși a evita cu orice preț protecția lor, expunîndu-te lipsurilor, este o exagerare. Un intelectual acceptînd un dar primește un salariu pentru un serviciu oferit. Cinicul Diogene spusese lui Aristipp (E, I, 17) :

> Dacă Aristipp ar prînzi, împăcat, cu verdețuri, n-ar mai
> Voi să uzeze de regi.

La care acela răspunsese :

> Dacă ar ști să uzeze de regi
> Ar disprețui verdețurile...
> Regele dă hrană — *lămurea* — ca să mă poarte un cal,
> fac un serviciu

Deci Horațiu decidea :

> Nu este cea de pe urmă laudă pentru bărbați a place
> principilor.
> Nu oricărui om îi este dat să meargă la Corint.
>
> *Principibus placuisse viris nun ultima laus est*
> *Non cuivis hominis contigit adire Corinthum.*

Și dădea sfatul discreției în solicitări, ca să nu fie concurat de altul. De te vaieți : „Soră-mea este fără zestre, mama sărăcuță", e totuna cu a zice : „Dă-mi". Altul va ține isonul și „bucata de dar se împarte în două".

> *Dividuo findetur numere quadra.*

Horațiu începe să compileze cu humor conținut parimii, ca înțeleptul Arhir către nepotul său Anadam, într-un ton învederat de folclor preceptistic, condimentat cu anecdote

etice. Totul se învîrteşte în jurul problemei de a fi cît mai ferit ca client, în raporturile cu marele patron (E, I, 18) :

Secretul lui nu-l cerceta niciodată,
Acoperă [taina ţie] încredinţată de-ai fi ispitit şi de mînie,
Nu lăuda îndeletnicirile tale nici nu osîndi pe ale altora,
Nici, dacă acela vrea să vîneze, nu face poeme...
Ca să-ţi dau acum un sfat (dacă tu ai vreo nevoie de sfătuitor)
Ia seama des, ce, despre care bărbat şi cui vorbeşti.
Fugi de cel care te descoase, căci tot el e şi guraliv ;
Şi urechile întinse nu reţin credincios tainele
Şi o dată aruncată, vorba zboară fără să se mai întoarcă...
Triştii urăsc pe cel care rîde, voioşii pe trist,
Cei iuţi pe cel potolit, trîndavii pe sprinten şi harnic ;
[Cei care trag Falern în inima nopţii pe băutorii de apă]...
Înlătură norul de pe sprîncene ! De cele mai multe ori modestul
Capătă înfăţişare de prefăcut, tăcutul de răutăcios.
Mai ales cercetează cărţile şi învăţaţii,
În ce chip poţi trăi viaţa liniştit.

În scurt, Horaţiu recomanda disimulaţia. Aceasta era o formă de luptă de clasă permisă momentului său social. Filozofia lui a avut o reviviscenţă extraordinară în vremea Renaşterii, din cauza analogiei de situaţii. Poeţi ca Ariosto, Torquato Tasso, erau nevoiţi să primească patronatul unui principe, adesea capricios. Întrebat cum o duce cu ducele Alfons, Ariosto răspundea, horaţian (Satira IV) [1] :

Chi brama onor di sprone o di cappello
Serva re, duca, cardinale o Papa ;
Io no, che poco curo questo e quello.
In casa mia mi sa meglio una rapa
Ch'io cuoca, e cotta su'n stecco m'inforco.
E mondo e spargo poi di aceto e sapa
Che all'altrui mensa tordo, starna o porco

[1] Ariosto, *Commedie e satire*, Milano. Clasici, it, dir. F. Martini, s, III, v. LXXIII.

Selvaggio ; e cosi sotto una vil coltre,
Come di seta o d'oro, ben mi corco.

(Cine se ahtiază după onoare de pinten sau pălărie clericală, slujească rege, duce, cardinali ori papă. Eu nu, căci puțin îmi pasă de una și de alta. În casa mea mi-e mai gustoasă o gulie pe care o coc și coaptă o înfig într-o scobitoare și o curăț ș-o stropesc cu oțet și cu muștar, decît la mama altuia sturz, prepeliță ori porc mistreț ; și tot astfel mă culc bine sub o velință proastă ca și sub una de mătase sau de aur.)

Aceeași indispoziție față de viața umilită de la curte o manifesta Fr. Antonio de Guevara în *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* [1]. Francesco Guicciardini e perfect în spiritul lui Horațiu cînd recomandă curteanului o politică defensivă față de principe [2].

„E pazzia — *scria el* — sdegnarsi con quelle persone, con le quali per la grandeza loro tu non puoi sperare di poterti vendicare ; però se bene ti senti ingiuriato da questi, bisogna patire e simulare."

(E o nebunie să te pui rău cu acele persoane împotriva cărora, dată fiind mărimea lor, tu nu poți spera să te răzbuni ; prin urmare, deși te simți umilit, trebuie să suferi și să te prefaci.)

Aceeași filozofie o risipește Baltasar Gracián în aforismele sale din *Oraculo manual y arte de prudencia* [3]. O învățătură fundamentală este *„excusar victorias del patron"*, a evita victoria asupra patronului :

„Todo vencimiento es odioso, y del dueno, o necio o fatal. Siempre la superioridad fué aborrecida... Gustan de ser ayudados los principes, pero no excedidos..."

(Orice izbîndă este odioasă, iar asupra stăpînului ori prostească, ori fatală. Totdeauna superioritatea a fost execrată... Principii vor să fie slujiți, nu întrecuți...)

---

[1] Cfr. G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Buc. 1946, pp. 250—251.

[2] Fr. Guicciardini, *Ricordi politici e civili*, Torino, Coll. G. Balsamo-Crivelli, vol. XXXI, p. 77.

[3] Baltasar Gracián, *Tratados*, Madrid, Saturnino Calleja, 1918.

Cardinalul de Bernis a făcut în secolul al XVIII-lea o strălucită carieră, mai ales diplomatică; în intimitate însă, horaţianiza deplîngînd într-o *Epître sur l'indépendance* servituţiile curţii. [1]

La cour offre à nos yeux de superbes esclaves,
Amoureux de leur chaine et fiers de leurs entraves

Refugiat o clipă în casa natală de la ţară, reprezentînd Tiburul său, respira :

Enfin je vous revois, mes Lares,
Sous ce foyer étincelant,
A la rigueur des vents barbares
Opposer un chêne brûlant.
Je suis enfin dans le silence :
Mon esprit, libre de ses fers,
Se promène avec nonchalance
Sur les erreurs de l'univers.

Vestita *„aurea mediocritas"*, interpretată adesea în sensul unui cult al mediocrităţii, face parte din limbajul defensiv al clientului Horaţiu. El era departe de a-şi socoti opera mediocră, cel mult conceda, ironic, că viţiul de a scrie (S, I, 4) e o notă a sa, neinvidiabilă, de slăbiciune. *„Mediocritas"* este o situare justă între extreme, spre a scăpa de agresiunea celor de sus şi a celor de jos, o artă de a te şterge în societate, de a nu bate la ochi (O, II, 10) [2]

Cine iubeşte mediocritatea de aur

[1] *Petits poètes français*, I, p. 350, 352.

[2] Ca teorie „aurea mediocritas" este formulată de Aristot în *Politica* sa (C. VI. cap. IX, paragrafele 6—7) în sensul necesităţii creării unei pături mijlocii de oameni liberi, care să nu fie nici stăpîni aroganţi şi lacomi, nici sclavi nesupuşi şi invidioşi. *„Cetăţenii din această clasă sînt tocmai aceia care se menţin şi se apără mai bine ; căci ei nu rîvnesc bunul altuia, ca săracii, şi nu sînt, ca bogaţii, obiect de invidie şi gelozie. Viaţa lor e de asemenea mai puţin înconjurată de primejdii, fiindcă nu sînt ispitiţi să vatăme pe nimeni şi nimeni nu caută a-i vătăma. Nu putem decît să aprobăm această dorinţă a poetului* Phocylide [din Milet] :

Mediocritatea ne copleşeşte pe toţi de bunuri.

Aristote, *La politique*, trad. Thurot, Paris, Garnier.

Se lipsește, prevăzător, de acoperișul umil al mizeriei ;
Se lipsește, sobru,
De palatul invidiat.
Mai des pinul uriaș e zguduit
De vînt și turnurile înalte cad
Cu o prăbușire mai grozavă, iar trăsnetele
Izbesc munții înalți.

Și Horațiu recomandă :

Cu înțelepciune strînge
La vînt prea prielnic
Pînzele umflate.

Sapienter idem
Contrahes vento nimium secundo
Turgida vela.

Cu alte cuvinte : cînd îți merge prea bine pune surdină norocului, să nu stîrnești invidii. Gracián nu spunea altceva : *„Tanto importa una bella retirada como una bizarra acometida ; un poner en cobro las hazañas, cuando fueren bastantes, cuando muchas. Continuada felicitad fué siempre sospechosa : mas segura es la interpolada, y que tenga algo de agri-dulce...“*

(E tot atît de necesară o frumoasă retragere ca și un atac vitejesc ; a acoperi isprăvile cînd au fost suficiente și multe. Fericirea continuă a fost totdeauna suspectată ; mai sigură este cea interpolată și care să conțină un ce acru-dulce...)

Impui zeilor, adică mărimilor, mai spune Horațiu, în măsura în care te faci mai mic (O, III, 6) :

Dis te minorem quod geris, imperas.

De unde acest cuvînt de ordine (E, II, 2) :

În puteri, în talent, în strălucirea [socială] în bărbăție, în rang, în avere
[Să fim] cei din urmă printre cei dintîi, cei dintîi mereu printre cei din urmă

Extremi primorum, extremis usque priores.

Aceste reflecţii de client-curtean, iritat secret de viţiile sistemului social, se sprijină abundent pe principii de filozofie epicureo-stoică, ele înseşi în mare circulaţie nu fără substrat economic. În fapt, Horaţiu persiflează stoicismul şi se mărturiseşte epicureu. „Să mă vezi — scrie lui Tibul — gras şi neted, cu pielea bine îngrijită : un porc din turma lui Epicur", *„Epicuri de grege porcum"* (E, I, 4). În realitate, însă, poetul bate cu moderaţie şi în ape stoiciste. Atît epicureismul cît şi stoicismul sînt filozofii practice, răspunzînd la problema fericirii şi tinzînd a forma pe înţelept, cea dintîi materialistă, negînd existenţa metafizică a sufletului şi supranaturalul. Scopul filozofiei, după Epicur, este de a pune omul în măsura binelui suprem, care e plăcerea. Însă plăcerea senzuală şi mai ales pasională produce, dimpotrivă, turburare. Încît ţelul adevărat este o euforie intelectuală, deci în fond raţională, raţiunea fiind natura omului, virtutea care aparţine înţeleptului. Acesta caută plăcerea sinonimă cu absenţa suferinţelor fizice şi morale şi deci nu se îndrăgosteşte, nu se însoară, nu se îmbată, nu face politică, nu se teme de moarte, evită vulgul, nu renunţă totuşi la plăcerile modeste ale averii, societăţii şi mai ales ale intelectualităţii. Starea lui e un calm moral numit ataraxie. Şi stoicul Zenon recomandă existenţa după natură, adică după raţiune, care este esenţa acesteia. Satisfacţia superioară, înţeleptul, la fel depărtat de vulg, o află în virtute. Amîndouă doctrinele detestă prin urmare iraţionalul, singurul motiv pentru care vulgul profan combătut de pasiuni e ţinut la distanţă de înţelept, care se pricepe exclusiv, de pildă, în materie de artă unde raţionalul domină. Stoicismul e mai ascetic şi, în materie de etică, absolutist, adoptînd un imperativ categoric. Eşti bun sau rău, relativul nu există şi o culpă mică este egală cu una mare, furtişagul cu crima [1]. În general, omul e pîndit de nebunie *„insania, stultitia"*, de care scapă numai filozoful.

[1] Diogenis Laertii, *De vitis, dogmatibus et apophtegmatibus clarorum philosophorum libri* X, graece et latine. Amstelaedamo, apud Henricum Wetstenium, 1682.

Cea mai caracteristică nebunie a profanului este instabilitatea morală, nostalgia, anxietatea, setea de ceea ce nu are și insatisfacția cu ce are (S, I, 1) :

Cum se face, Maecenas, că nimeni nu trăiește mulțumit cu soarta
Pe care i-a dat-o judecata sau i-a aruncat-o întîmplarea,
Și laudă pe celelalte opuse ?

Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem
Seu ratio dederit seu fors objecerit, illa
Contentus vivat, laudet diversa sequentes ?

Dacă Jupiter s-ar oferi să satisfacă dorințele acestor oameni, ei n-ar voi să renunțe la soarta lor, fiindcă acum ar fi cuprinsă de aspirația întoarsă. Horațiu însuși suferă de această anxietate (E, I, 8) :

[Nestatornic] ca și vîntul, la Roma iubesc Tiburul,
la Tibur, Roma

Romae Tibur amem ventosus, Tibure Romam.

Călătoria reprezintă pentru Horațiu o expediție absurdă, cînd mai ales e făcută cu scop lucrativ și negustorul care navighează de la un capăt la altul al lumii i se pare atins de o nebunie acută. Lui Iccius, bibliofil cultivator de filozofie, i s-a năzărit să întreprindă o expediție militară, în scopul de a face avere. Poetul îl ironizează (O, I, 29) : Vrei să schimbi pe un scut iberic cărțile... ?, *„Libros... mutare loricis Hiberis... tendis ?"* Este în spiritul stoic ideea că fixațiunea e condiția fericirii, deplasarea primejduind-o, și Seneca va scrie în *Epistolae ad Lucilium* (LXIX) [1] :

„Mutare te loca, & în alium de alio translire, nolo. Primum, quia tam frequens migratio, instabilis animi est ; coalescere otio non potes, nisi desinas circumspicere & errare. Ut animum possis continere, prius corporis tui fugam siste."

[1] *L. Annaei Senecae philosophi opera quae extant omnia* a Justo Lipsio emendata, Antverpiae, MDCLII, p. 505.

E ceea ce spune și Montaigne în *Essais (De l'oisiveté)*[1]: *„L'âme qui n'a point de but estably, elle se perd: car comme on dict, c'est n'estre en aucun lieu que d'estre partout."*

Quisquis ubique habitat, Maxime, nusquam habitat[2]

Făcînd o explicație morală, a ideia din versul lui Baudelaire:

Je hais le mouvement qui déplace les lignes.

Un alt aspect al nebuniei este diversitatea fixațiilor în cîte o pasiune (O, I, 1):

Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
Collegisse juvat[3].

Unul e nebun după cursele în car, altul visează onorurile publice (questura, pretura, consulatul), altul vrea moșii producătoare de grîu în Africa, altul un ogor mic, să-l cultive singur, unul aleargă în toate colțurile lumii să aducă marfă, unul se repede după trîmbiță la război și așa mai departe. Horațiu însuși visează să fie poet liric.

Vine apoi nebunia extremelor. Maltinus merge cu cămășile atîrnînd, altul cu ele ridicate pînă la organul rușinos (S, I, 2):

Maltinus tunicis demissis ambulat, est qui
Inguen ad obscaenum subductis usque.

Există o nebunie fricoasă, *„genus... stultitiae timentis"* (S, II, 3), fobia de foc, rîpi, fluvii și e una îndrăzneață, a acelora care se aruncă cu ochii închiși în prăpastie. Nimic nu este mijlociu. *„Nil medium est"* (S, I, 2). Unul e zgîrcit, altul risipitor. Avidienus, „Cîinele", mănîncă măsline de cinci ani, coarne de pădure, bea vin oțetit și puțind a untdelemn, darnic

[1] *Les Essais de Montaigner*, Paris E. Flammarion, v. I. p. 37.

[2] Cine locuiește pretutindeni, Maximus, nu locuiește nicăieri. (N.r.)

[3] Sînt unii cărora le place să culeagă praful olimpic cu carul de curse (n. r.).

numai în zi de sărbătoare la oțet, cînd îl picură el însuși din corn pe varză. Risipitorul face ca fiul actorului Aesop (S. II, 3) care a scos o perlă rară de la urechea Metellei și a topit-o în oțet, sau ca Aristipp care a poruncit sclavilor, în mijlocul Libyei, să arunce aurul pe care nu-l puteau purta. O nebunie funestă este mînia, precum aceea a lui Ahile. Mînia este o nebunie scurtă *„ira furor brevis est"* (E, I, 2). Horațiu suferea de această infirmitate fiind „iute la mînie, totuși pînă acolo încît să pot fi potolit" (E, I, 20). Stoicul Damasipp (S, II, 3) nu uită să i-o pună în vedere :

> Nu mai vorbesc de oribila ta violență.
>
> *Non dico horrendam rabiem.*

În tinerețe era și mai impetuos și n-ar fi răbdat unele lucruri (O, III, 14) :

> Părul albind potolește sufletul
> Setos altă [dată] de gîlceavă și scandaluri furioase ;
> Aprins de tinerețe, n-aș fi răbdat eu asta
> Sub consulul Plancus.

Într-un moment de impulsie scrisese iambi violenți împotriva unei doamne, față de care se scuza acum, rugînd-o să arunce compoziția în foc sau în marea Adriatică, și explicîndu-i ce e mînia, *„tristes irae"* (O, I, 16). Ea e mai grozavă decît naufragiul, focul și sabia. Prometeu, plăsmuind pe om, i-a dat ceva din puterea nebunului leu, *„insani leonis"*. Thyest, din mînie, dă lui Atreu să-și mănînce odrasla. Tot așa de lamentabil este excesul de băuturi. Tracii au beția grea, *„non levis Euhius"* (O, I, 18) și la înfierbîntare se bat cu cănile (O, I, 27), făcînd *„impium clamorem"*. Centaurii s-au încăierat cu lapiții din cauza beției (O, I, 18). Cuminte este a sta liniștit în cot, *„cubito presso"*, dedîndu-se unor confidențe nevinovate și fiind slujitorii unui Bacchus cumpătat, *„modici Liberi"*. Regretabil este de asemeni a te lăsa pradă

patimii amorului pentru femei, a te văieta mai mult decît trebuie (O, I, 33). Nu recita jalnice elegii :

neu miserabiles
Decantes elegos...

Lycoris cea cu obraz subțire, *„tenui fronte"*, s-a îndrăgostit de Cyrus, Cyrus *„in asperam... Pholoen"*, care nu-l vrea, fiecare dorind, firește altceva. Și apoi femeia, fiind tot ce poate fi mai departe de un filozof, ca ființă irațională, e nestatornică, precum Pyrrha (O, I, 5) :

Nenorociți cei cărora
Necunoscută le strălucești [de frumusețe].

Miseri quibus

Intemptata nites.

Femeia e chiar malefică pentru bărbat. Din pricina Lydiei, Sybaris a pierdut gustul exercițiilor în Cîmpul lui Marte, nu mai face cavalcade pe cai gallici, nu mai înoată în Tibru, nu mai aruncă cu discul și cu sulița (O, I, 8). Gelozia de asemeni e un lucru foarte urît (O, I, 17). Horațiu invită la Tibur pe Tindaris, făgăduindu-i răcoare, bunătăți rurale și vin de Lesbos, ca să scape de soțul ei Cyrus, care cînd este nebun de gelozie îi smulge cununa din păr și-i sfîșie rochia nevinovată, *„immeritam... vestem"*. Cu prilejul Saturnalelor din decembrie, Davus, sclavul lui Horațiu, își ia libertatea să-i spună că e mai sclav decît el, deoarece e serv pasiunilor, întocmai ca acel Volanerius care și-a închiriat un sclav să-i arunce zarurile cînd podagra i-a închircit mîna de jucător impenitent (S, II, 7) :

Căci cine este de fapt liber ? Înțeleptul și cel stăpîn
pe sine însuși.
Urmează doar o filozofie și o
poezie de „sopiens".

Quisnam igitur liber ? Sapiens, sibique imperiosus.

On vit hereux quand on est sage,

precum spune cardinalul de Bernis către Fontenelle. Dar toată

această înțelepciune presupune o supunere continuă la ispite, o eră care zdruncină echilibrul. Poezia lui Horațiu nu e o abstracție filozofică, ci un tablou literar al timpului. Baza economică și politică a republicii romane o forma proprietatea, precumpănitor rurală, astfel încît armata însăși, de la comandant pînă la legionar, era o ierarhie de proprietari și primele turburări sociale serioase, urmate de reforme au caracter agrar. Imperialismul roman modifică această structură. Marile cuceriri se soldează cu însușirea de terenuri întinse și de mînă de lucru sub formă de sclavi. Pe de altă parte, războaiele și administrația complexă au făcut cu putință ivirea furnizorilor și antreprenorilor de tot soiul, a „publicanilor". Se concesionează lucrările publice și furniturile militare, dar și anume servicii publice, precum colectarea dijmelor, de asemeni bunurile naționale, mine, păduri, terenuri publice. Apar întreprinderi „capitaliste" cu participări și interesări, „*partes*". Capitalul comun se chema „*sors*" și asociatul era un „*consors*". Adesea unul îndrăznea să înșele pe altul (O, III, 24) :

Consortem socium fallat.

Exploatarea sclavilor este în floare. Evident, sclavul înfățișează capitalul esențial. Speculatorul sau compania trebuie să aibă în primul rînd materialul uman. Cu el se avîntă în speculații ca creștere de vite în mare, exploatări agrare și viticole, exploatări de păduri și mine, întreprinderi nautice și comerciale [1]. Domeniile publice erau împărțite în parcele și arendate la speculanți, care însă desigur nu le lucrau singuri ci le puneau în valoare cu ajutorul sclavilor. Chiar proprietarul mai mic n-avea sorți de profit dacă nu folosea servi. Horațiu însuși făcea cu terenul sabin dăruit de Maecenas, o mică speculație. Îl împărțise în șase părți, din care cinci le arendase la „*quinque focis*", cinci familii libere, oprind pentru sine un lot, lucrat (S, II, 7) cu opt sclavi (dacă numărul nu-i dat din motive de simetrie spre a putea fi adiționat cu unul și să dea nouă, numărul muzelor). Un „*villicus*", sclav-vechil,

[1] G. Ferrero, *Grandeur et décadence de Rome*, trad. N. Mengin, VIII-e, Paris, Plon. 1906, vol. I, passim.

care fusese om la toate, speța cea mai rea, îngrijea de boi, le strîngea frunzare, apăra cîmpul de inundații și trăia cu înlesnire, după opinia poetului, avînd nu un simplu tain, ci folosința lemnelor, grădinii, a produselor turmei (E, I, 14). Horațiu era, prin urmare, pe jumătate fermier și pe jumătate rentier. În vederea exploatărilor și speculațiilor de tot soiul era trebuință de bani și este acum era bancherilor și a cămătarilor. Împrumută cine vrea să-și cumpere sclavi spre a lucra o mică proprietate, împrumută cine vrea să se arunce în afaceri. Aceste împrejurări favorizează ivirea unei clase puternice de financiari și de genii mercantile, apare ceea ce istoricii burghezi numesc un capitalism, bineînțeles la nivelul sclavagismului. „*Zwischen der Oligarchie und der Demokratie* — scrie Mommsen — *erhob sich zu neuen Ansehen die Kapitalistenpartei.*“ [1] Dacă o parte din aristocrația de naștere scăpătase, altă parte se aruncase în speculații făcînd averi solide, priindu-le și expedițiile militare foarte lucrative. Ea se întărise prin alianța cu oamenii noi bogați, parveniți, snobi, și adera la instaurarea plutocrației. Puternică era, ca pe vremea gentilomului burghez al lui Molière sau a lui Turcaret, un soi de burghezie mare, ca să folosim o analogie, deși sîntem la un moment al spiralei istorice unde nu există încă mizeria salariatului industrial, ci mizeria fizică și juridică a sclavului. Pentru caracterologia umană, imaginea poate totuși sluji. Aristocrația deposedată și pe pragul de a-și pierde puterea politică trece printr-o criză de melancolie și dezgust de viață, de sentimente paseiste și anume personaje se retrag să filozofeze în grădinile și bibliotecile lor. [2] Alții, în incertitudinea viitorului, devin nepăsători și se dedau petrecerilor și libertinajului. Stoicismul și epicureismul au deci teren propice de însămînțare. Sub marea finanță există plebea mercantilă și afaceristă, clasa mijlocie, cîrciumari, măcelari, cîrnățari, pescari, vînzători de legume și fructe, cizmari, croitori, boiangii (a te găti cu purpură era la modă), giuvaergii, constructori (spre a cita profesii pomenite de Horațiu) și care, avînd

[1] Th. Mommsen, *Roemische Geschichte*, gekürzte Ausgabe, Wien, Phaidon Verlag, p. 723.

[2] Ibidem, pp. 755—56.

în vedere luxul crescînd al parveniților prosperă năzuind spre întreprinderi mai complicate. Categoria aceasta e într-o continuă sete de ascensiune materială, suferind de trepidația sufletească pe care o vestejește poetul. Spasmul moral e de altfel propriu acelei societăți sclavagiste, în genere. Aferile îndrăznețe implică riscuri, unii dau faliment, bancherii reclamă banii împrumutați și oricine poate risca a deveni sclav, căci urmărirea nu se face asupra patrimoniului. Strigările la mezat sînt lucru obișnuit și Horațiu însuși care vorbește des de *„praecones"*, strigători de licitații, e fiul unui „coactor", agent aucțional. Criza pîndește pe omul de afaceri și gestul lui Zenon stoicul, care s-a sinucis, găsește exemple. Damasipp, de care-și bate joc, și nu prea, satiricul (S, II, 3), a fost la început financiar, și mai exact speculant, care și-a pierdut toată averea în pasajul zarafilor :

Omnis res mea Janum
Ad medium fracta est.

Atunci s-a apucat de anticariat, într-un timp cînd îmbogățiții făceau lux. Băga într-o statuie chiar 100.000 de sesterți și, lucru interesant, umbla după arta primitivistă și hieratică, satisfăcînd gusturile decadente, colectînd *„sculptum infabre"* și piese în bronz, *„quid fusum durius esset"*. Mai era totodată samsar de case și grădini, foarte intrepid, motiv pentru care fusese poreclit Mercurial. Eșuînd și în această meserie, Damasipp era pe cale de a se arunca în Tibru, la podul lui Fabricius, așa cum un falit de regim capitalist de azi s-ar azvîrli în Sena, Tamisa sau Hudson — cînd un filozof stoic îi ieși în cale. Damasipp deveni stoic. Cauzele sufletești și convertirile trebuie să fi fost dese în această lume neliniștită. Horațiu mai vorbește de un tînăr care, zguduit de vorbele magistrului filozof, *„correptus voce magistri"*, și-a zmuls la beție cununile. Altul face o ispravă și mai rizibilă, după poet. Primind moștenire o mie de talanți, sumă considerabilă, convoacă pescarul, fructarul, găinarul, vînzătorul de uleiuri par-

fumate, cîrnățarul, toată ulița tuscă și Velabrul și le spune următoarele (S, II, 3) :

În zăpada lucană dormi cu jambiere de metal, pentru ca
Eu să cinez cu mistreț ; tu vînezi cu șoimi pești în marea
furtunoasă.
Eu ? un trîndav, nevrednic să posed atîta : pune mîna,
Ia-ți zece [sute de mii] ; tu tot atît ; tu triplu.

E un soi de franciscanism păgîn (și sf. Francisc era fiu de burghez cu stare), cu deosebire că posesorul celor 1000 de talanți nu împarte averea la săraci și sclavi, ci la profesioniștii activi cu capital mai mic, omagiind astfel efortul mercantil.

Horațiu a zugrăvit cu talent societatea plutocratică a timpului său cu toate contradicțiile ei inerente, într-o poezie realistă, un fel de mică comedie umană. Multă vreme Roma a fost absorbită numai în afaceri, amenitățile vieții căzînd pe planul al doilea (E, II, 1) :

La Roma a fost multă vreme plăcut [oamenilor] a sta
dis-de-dimineață.
În casa obișnuit deschisă, a da clienților [sfaturi] juridice,
A investi prudent banii în titluri sigure,
A asculta pe cei mai mari, a spune celor mai mici
Prin ce poate crește avutul...

Să reținem că, după poet, cea mai bună învestiție a banilor e în pămînt de agricultură (E, I, 15), în *„nitidis villis"* :

...spun
Și eu că numai voi știți să trăiți, la care
Banii se văd puși în pămînturi netede.

Banul duce la orice, și plebeu este oricine n-are avere (E, I, L) :

Ai curaj, ai moralitate, ai [darul] vorbirii și devotament,
Dar îți lipsesc vreo șase-șapte mii de la patruzeci :
Vei fi plebe.

Est animus tibi, sunt mores, est lingua fideque ;

fumate, cîrnățarul, toată ulița tuscă și Velabrul și le spune următoarele (S, II, 3) :

În zăpada lucană dormi cu jambiere de metal, pentru ca
Eu să cinez cu mistreț ; tu vînezi cu șoimi pești în marea
furtunoasă.
Eu ? un trîndav, nevrednic să posed atîta : pune mîna,
Ia-ți zece [sute de mii] ; tu tot atît ; tu triplu.

E un soi de franciscanism păgîn (și sf. Francisc era fiu de burghez cu stare), cu deosebire că posesorul celor 1000 de talanți nu împarte averea la săraci și sclavi, ci la profesioniștii activi cu capital mai mic, omagiind astfel efortul mercantil.

Horațiu a zugrăvit cu talent societatea plutocratică a timpului său cu toate contradicțiile ei inerente, într-o poezie realistă, un fel de mică comedie umană. Multă vreme Roma a fost absorbită numai în afaceri, amenitățile vieții căzînd pe planul al doilea (E, II, 1) :

La Roma a fost multă vreme plăcut [oamenilor] a sta
dis-de-dimineață.
În casa obișnuit deschisă, a da clienților [sfaturi] juridice,
A investi prudent banii în titluri sigure,
A asculta pe cei mai mari, a spune celor mai mici
Prin ce poate crește avutul...

Să reținem că, după poet, cea mai bună învestiție a banilor e în pămînt de agricultură (E, I, 15), în *„nitidis villis"* :

...spun
Și eu că numai voi știți să trăiți, la care
Banii se văd puși în pămînturi netede.

Banul duce la orice, și plebeu este oricine n-are avere (E, I, L) :

Ai curaj, ai moralitate, ai [darul] vorbirii și devotament,
Dar îți lipsesc vreo șase-șapte mii de la patruzeci :
Vei fi plebe.

Est animus tibi, sunt mores, est lingua fideque ;

Sed quadringentis sex septem miliona desunt ;
Plebs eris.

Horațiu se gîndește la censul trebuitor spre a intra în clasa cavalerilor.

Banul e atotputernic (E, I, 6) :

Firește, regina Avere dă nevastă cu zestre,
Credință, prieteni, neam și frumusețe
Și pe cel căptușit bine cu bani îl cinstesc Persuasiunea
și Venus.

În timpul imperialismului colonial spaniol, setos de aur, don Francisco de Quevedo nu spunea altceva într-o *Letrilla satirica* [1]

Poderoso caballero
Es don Dinero.

De asemeni, Béranger, în epica balzaciană, în *Éloge de la richesse* [2]

De l'or
De l'or
Et j'en fais mon affaire.

Banul, zice Horațiu (O, III, 16), sparge zidurile mai bine decît trăsnetul, doboară ușile de stejar și corupe fata închisă de părinți, zdruncină prin daruri regii rivali, prinde în capcană pe comandanții de corăbii. Fiecare caută deci să agonisească. Gyges, iubitul Asteriei, a plecat să aducă marfă din Thynos debarcînd la Oricum, în apropierea Vallonei de azi (O, III, 7). De acolo se va întoarce bogat la primăvară, cînd se începe navigația. Se vede că, în mod interesat, Asteria cultivă un om de afaceri ca și Inachia (Ep., 11) care meprizează poeții fără

[1] *Las cien mejores poesias (liricas) de la lengua castellana*, escogidas por don M. Menéndez y Pelayo. Madrid, Suarez, 1924, p. 42.

[2] *Oeuvres complètes* de P. J. de Béranger, Paris, Perrotin, 1834, v. I. p. 235.

bani, prilej pentru Horaţiu de a constata cu durere că talentul curat al săracului nu poate nimic împotriva setei de cîştig, *„contra lucrum... nil valere candidum pauperis ingenium"*. Averile se agoniseau mai cu seamă în Orient, pe urmele expediţiilor militare imperialiste. Un oarecare corcit Persius, bogat, cu mari afaceri la Clazomenae, are un proces cu un Rupilius Rex, pe românește Rege, cavaler proscris şi refugiat în Asia. Impricinaţii se prezintă în faţa lui Brutus, care e „praetor". E o scenă vie din viaţa mercantilă aventuroasă. Persius numeşte pe Brutus „soarele Asiei", *„solem Asiae"*, şi pe tovarăşii lui „stele priincioase", *„stellas salubres"*. Pe Rupilius îl face „căţea", adică *„canicula"*, aducătoare de secetă. Persius imploră comic pe Brutus cu un calambur : „Tu care ai nimicit regii, de ce nu gîtui şi pe acest Rege" (S, I, 7). Etica socială e modificată în sens plutocratic. Un tată e furios că fiul desfrînat nu vrea să ia fată cu zestre şi se ţine cu o prostituată, umblînd cu facle aprinse ziua nămiaza mare (S, I, 4). Unul face cămătărie pe ascuns, altul se zbuciumă să ia cu arendă impozitele, cutare vînează cu zaharicale celibatarele bogate (E, I, 1). Goana după moşteniri e în toi. Într-o spirituală parodie, Ulise consultă în ţara Cimmerienilor pe Tiresias, cum să-şi recapete averea, căci zice el (S, II, 5) :

...neamul şi virtutea, fără avere, sînt mai fără preţ decît alga.

...genus et virtus, nisi cum re, vilior alga est.

Sfatul este în general a linguşi pe bogaţi spre a obţine moşteniri :

...dacă ţi se va da
Un sturz sau altceva cu titlul personal, să zboare acolo
Unde averea mare sclipeşte stăpînului bătrîn ; poamele dulci
Şi orice daruri îţi va aduce moşia cultivată,
Mai înainte de [zeul] Lar să le guste bogatul, mai venerabil
decît Larul.

Ulise să dea tîrcoale celibatarilor, periindu-i în speranţa trecerii în testament. *Item :* să laude pe poeţii răi dar bogaţi.

Să intre în gusturile fiecăruia fiind palavragiu cu palavragiul și tăcut cu tăcutul :

> Fii Davus din comedie
> Și stăi cu capul plecat, foarte asemenea cu cel care se teme ;
> Înaintează prin temenele.

Dacă a murit unul lăsîndu-i moștenire, Ulise să vorbească în sughițuri, să lăcrămeze, să-i ridice un monument impunător ca să-l laude vecinii. De tușește urît un bătrîn bogat, să-i propună îndată, spre a-i da sentimentul solidității, să-i facă vînzătoare casa. În cazul acesta, va fi pus în testament. În epoca Restaurației, Béranger ironiza circumstanțele înrudite [1] :

> *Grâce à Dieu, je suis héritier !*
> *Le métier*
> *De rentier*
> *Me sied et m'enchante.*

Din multe locuri reiese că avariția (ca cupiditate și zgîrcenie) începuse să devină o meteahnă romană și *Aulularia* lui Plaut este nu simplu model literar pentru *Avarul* lui Molière sau pentru *Eugénie Grandet* al lui Balzac, ci un moment italic în dialectica istoriei economice. În calitate de poet, Horațiu era dezolat. „Cînd avariția și grija de a strînge — se lamenta el — a intrat o dată în suflete, mai e de sperat că se pot scrie cîntece de parfumat cu ulei de cedru și de păstrat în lemn ușor de chiparos ?“ *(Ars Poetica)*. Încă din școală, limbajul era cămătăresc :

> Romanii, copii, după lungi calcule învață
> Să împartă asul în o sută de părți. — Să spună
> Fiul lui Albinus : dacă din cinci uncii s-a luat
> O uncie, ce mai rămîne ?... Puteai să și spui—Trei.—Ași !
> Să dea Domnul să-ți păstrezi averea.

Ummidius strînge ban peste ban pînă ce îl ucide o libertă (S, I, 1). Ruso e un cămătar implacabil de care fug da-

[1] Oeuvres complètes de P. J. Béranger, Perrotin 1834, v. II, p. 155.

tornicii la tristele Calende (S, I, 3), uzurarul Alfius, în exploatarea numerarului său, are cel puțin aspirații agreste, ar dori să fie desfăcut de orice cămătărie, „*solutus omni faenore*" (Ep. 2). Încolo e tot atît de ireductibil :

Toți banii de la datornici și i-a strîns la Ide ;
Acum caută să-i pună cu dobîndă la Calende.

Omnem redegit Idibus pecuniam,
Quaerit Kalendis ponere.

Nerius cămătarul (S, II, 3) cere zece înscrisuri și nu-i ajunge, cere o sută de garanții din partea lui Perellius zis Cucută, care și acesta e „*nodosus*", întortocheat. E apoi tipul avarului rural care smulge semnele de hotare ale clienților (O, II, 18) ; al aceluia, ca Natus, care fură untdelemn din candele ca să se ungă cu el (S, I, 6). Avariția explică și frecvența hoților în stil mare și Horațiu amintește de Gaelius, de Birrius, specimene probabil de Tunsu și Mărunțelu ai plutocrației romane. Fiind vorba de un vițiu devenit structural, vom surprinde o mărturisire a lui Horațiu că și el era cam zgîrcit, „*immunis*", și deși plăcuse „*Cinarae... rapaci*", hrăpăreței Cinara, o curtezană avidă, aceasta l-a părăsit (E, I, 14), eveniment pe care, ani mai tîrziu, între două pahare, îl destăinuia melancolic lui Maecenas (E, I, 7) :

Redă-mi vorbirea dulce și rîsul cu haz
Și, între vinuri, întristarea de fuga desfrînatei Cinara.

Ordinea plutocratică îngăduie un parvenitism imens la care ajută campaniile militare și războaiele civile. Caesar, de pildă, a împins înainte foarte mulți oameni noi. În epoda 4, Horațiu se indignează împotriva unui astfel de parvenit pe cale pecuniară. Acesta fusese cîndva sclav, de vreme ce poetul îl presupune bătut cu frînghia și pus în obezi. Era, cum s-ar spune un client al poliției, al „triumvirilor capitales" și crainicul execuțiilor se obișnuise cu el pînă la plictiseală, „*ad fastidium*", de mult ce strigase la stîlpul infamiilor lui. Omul, nu se știe cum, ajunse proprietar a o mie de jugăre în regiunea Falern (probabil poseda vii) și circula între moșie și Roma,

călătorind pe cîte un cal mic de rasă, un fel de ponei, bătînd des via Appia. Avînd bani, devenise cavaler (censul necesar era de 400.000 de sesterți) și se etala la spectacole *„sedilibus în primis"*, în rîndurile dintîi, adică în locurile de orchestră rezervate senatorilor, în ciuda unei legi care dădea preeminență părinților Urbei. Ajunsese tribun militar și făcea chiar lux vestimentar, tîrînd pe Calea Sacră, promenada mondenă, o togă lungă de două ori trei coți, *„bis trium ulnarum toga"*. Era o modă de „incroyable", cum aflăm din Cicero (în *L. Catilinam, oratio XX)* [1], pe care o adoptaseră sfidătorii din categoria a cincea a detracaților, după marele orator, categoria *„parricidarum, sicariorum, denique omnium facinorosorum"*. Printre ei erau tineri subțiri, *„tam lepidi ac delicati"*, care însă nu numai cîntau și dansau ori profesau exercițiile Venerei, dar învățaseră să mînuiască pumnalul și otrava. Ei bine, aceștia puteau fi văzuți spilcuiți, cu părul bine pieptănat, fără barbă, ceea ce era normal, dar și *„bene barbatos"* ceea ce era afectat, în veșminte cu mîneci, în talare și în tunice roase și mai ales înfășurați în niște toge așa de incomensurabile încît îi credeai învăliți în văluri, *„velis amictos non togis"*. În aceeași categorie a răufăcătorilor pune Horațiu și pe tribunul nostru, indignîndu-se că sub comanda unui astfel de individ, un veritabil *„latro"* (*„hoc, hoc tribuno militum"*), se fac expediții împotriva piraților, *„latrones"*. Că Horațiu osîndește filistinismul proprietarului de vie de la Falern e foarte explicabil. Nu mai puțin, aerul de a sugera că un sclav bătut odată cu frînghia nu poate ajunge tribun militar e curios. Horațiu însuși era fiu de sclav și fusese tribun militar. Înainte de a fi snob, cavalerul recent era un fost evadat, adesea flagelat la stîlp, din condiția mizeră a sclaviei. Parvenitismul se manifesta în exhibiția averii ca titlu de mîndrie, ca în cazul lui Straberius (S, II, 3), care obligă pe moștenitori să sape pe mormînt cifra patrimoniului. Agenții de licitații, precum tatăl lui Horațiu, avu șansă de a face avere ; Volteius strigătorul, pe care Philippus îl găsește numai în tunică, azi am zice în cămașă, vînzînd poporului de rînd niște zdrențe

[1] Opera Marci Tullii Ciceronis, secundus tomus, p. 286. Basileae ex officina Hervagiana, anno MDXXXIII.

mizerabile, *„vilia vendentem tunicato scruta popello"* este un astfel de om. Cu cîteva mii de sesterți oferiți de Philippus își cumpără pămînt la țară, pune vie, face arătură (E, I, 7). E o altă chestiune că nu i-a mers bine, intrînd molima în capre, îmbolnăvindu-i-se boii, furîndu-i-se oile și ieșind prost recolta. Tipul de „gaia mațului" care aține calea poetului e un candidat la parvenire, gata a se strecura prin orice mijloace (coruperea sclavilor, întîmpinarea la răspîntii, adulație) în clientela lui Maecenas, spre a se împinge (S, I, 9) :

Nil sine magno
Vita labore dedit mortalibus.

Viața
N-a dat nimic muritorilor, fără mare trudă.

Parvenitismul se verifică în viața de familie, spre exemplu în cazul ginerelui lui Sulla (S, I, 2) :

Villius, ginerele, prin Fausta, al lui Sulla, amăgit
Nenorocitul numai de acest nume, a plătit pedepse mereu
Și peste ceea ce se cuvine, lovit cu pumnii, atacat cu sabia,
Dat afară în timp ce Longarenus era înăuntru.

Femeia cu zestre domină bărbatul, ceea ce nu se întîmplă la mai fericiții barbari (O, III, 24) :

Nec dotata regit virum
Conjunx.

O consecință a opulenței este luxul, întîi în ordinea cea mai senzuală, a mîncării. Există gastronomi veritabili, corespondenți antici ai lui Brillat-Savarin, dar mulți sînt pur și simplu snobi, cultivînd rarul și chiar paradoxalul, din năzuința de a uimi. Mesele se serveau cu mare aparat, cum se poate ghici din oda lui Horațiu (O, I, 38) :

Persicos odi, puer, apparatus.

Se aduceau mîncări decorative, păuni în penele proprii (S, I, 2), lebede (O, IV, 1), mistreți întregi îndoind tava prin

greutatea lor. Cîte un original mînca la dejun privighetori (S, II, 3), desigur ca să-i meargă vestea. Berzele (S, II, 2), bibilicele africane, prepelițele ionice, găinușa de pădure, cufundacii, sturzii erau cîteva din păsările admise (S, II, 2, Ep. 2). Găina și puiul de găină sînt citate ca mîncări populare. Purcelul, iedul, mielul, cîrnații, jambonul, de asemeni. Printre pești erau prizați scarii, rombii, spețe marine, apoi peștele-lup de Tibru, bărbunul care era un pește scump și se oferea cu zgîrcenie în felii. La mare căutare erau stridiile, scoicile lucrine. O excitare a gustului blazat se obținea prin împerecheri de alimente : rasol cu friptură, scoici cu sturzi (S, I, 2). Horațiu rîde din toată inima de aceste festinuri, la care sclavii îndrăzneau uneori să strecoare degetul în sos sau să sustragă cîte ceva, probabil cu primejdia pedepsei, căci poetul reprobă aceste asprimi. Un prînz burlesc de parvenit e acela oferit de Nasidienus lui Maecenas, care vine însoțit de două „umbre" ale sale. Nasidienus le dă mistreț cu garnitură de sfecle acre, lăptuci, hrean, morcov, pastă de lacherdă, vinuri de Caecub și Chios, acesta din urmă fără apă de mare, cum era obiceiul, oferindu-se a aduce de asemeni Albano și Falern. Apoi, vin „păsări, conchilii, pești", fabricate din alte alimente, poate din carne de porc. E adus un țipar între raci, înotînd într-un sos făcut cu untdelemn venafru, zeamă de pești iberi, vin de cinci ani, piper alb, oțet de vin de Methymn. „Umbrele" lui Maecenas cer pahare mai mari spre spaima lui Nasidienus care e zgîrcit. Gazda face necontenit teorii gastronomice, asistată de paraziții săi, ca bunăoară Nomentanus care semnalează mîncările și dă lămuriri. Prăbușindu-se deodată baldachinul plin de praf, Nasidienus începe să plîngă. Balatro, „umbra" lui Maecenas, îi ține un discurs consolator, fin burlesc, vorbindu-i de adversitatea norocului și de folosul accidentelor care relevă geniul omului. Nasidienus încîntat își încalță sandalele și merge la bucătărie de unde vine escortat de sclavi cu un castron plin cu bucăți de cocor, ficat de gîscă albă îndopată cu smochine, hartane de iepure, totul în sos de făină. Mai se aduc mierle fripte, porumbei fără tîrtiță. Însă oaspeții fug agasați de comentarii (S, II, 8). Un Brillat-Savarin anonim a instruit adînc pe Catius care comunică lui Horațiu numeroase secrete de artă culinară : cum să alegi ouăle, cum să

hrăneşti orătăniile, cum să îneci de vie, în Falern cu apă, găina ca s-o frăgezeşti, cum s-alegi ciupercile, care stridii sînt mai bune, ce sosuri să serveşti la peşti, care mistreţ e mai bun şi ce capră, ce parte a iepurelui e mai gustoasă, ce untdelemn să pui la peşte, cum să vînturi vinul de Massicum ca să-i piară mirosul, cum să-ţi înviorezi stomacul ostenit cu raci de mare fripţi, cu şuncă, cîrnaţi şi mîncări de la crîşmă, cum se prepară sosul simplu şi cel dublu, cum se combină bucatele : piper alb nerîşnit cu sare neagră, drojdie cu sos de peşte (S, II, 4).

Nemulţumită cu vechiile locuinţe modeste, lumea avută construieşte somptuos. Maecenas locuia într-un palat, „*sub alta domo*" (Ep. 9), iar Horaţiu, hiperbolizînd, presupune că posedă un palat atingînd norii înalţi, „*molem propinquam nubibus arduis*" (O, III, 29). El vorbeşte în alt loc de tavane de fildeş şi de aur, de grinzi de Himet pe coloane de marmură de Numidia, zisă „*giallo antico*" (O, II, 18). Se făceau şi grinzi de chitru (O, IV, 1). În curţi de coloane de felurite culori, se plantau copaci iar mozaicul era presărat cu nisip parfumat (E, I, 10). Interioarele gemeau de sculpturi şi picturi, de exemplu de Scopas, de Parrhasius, de paturi de fildeş cu macaturi purpurii (S, II, 6), de obiecte de bronz, trepiede, din care Horaţiu ar fi dăruit dacă le-ar fi posedat (O, IV, 8). Palatele începeau să se întindă pe locurile de cultură, împuţinîndu-le, mai ales avînd în vedere că erau înconjurate cu mari grădini, plantate cu platani şi flori, belşug pentru nări, în locul căruia poetul ar fi preferat livezi de măslini (O, II, 15). Să adăugăm heleşteiele. În casele mari se creşteau cîini de rasă, ogari roşcaţi de Laconia, dogi de neamul Molossus, cei dintîi slujind la vînătoare, fiind buni a urmări vînatul cu urechile ciulite prin zăpezi, „*per altas aure sublita nives*" (Ep. 6). O risipă se făcea cu parfumurile în formă de uleiuri şi pastile. Sclavii de interior erau pieptănaţi, unşi, uleiul de malobatru fiind dintre cele mai distinse (O, II, 7). Invitîndu-l la masă, Horaţiu roagă pe Virgil să aducă nard într-un mic flacon de alabastru, „*nardi parvus onyx*" (O, IV, 12).

Opulenţa şi centralizarea au sporit dimensiunile oraşului Roma, făcînd din el o metropolă, şi astfel Horaţiu inaugurează literatura marilor centre cosmopolite, în opoziţie cu liniştea

patriarhală a satului. „*Mutatis mutandis*", Roma apare ca un New-York aiuritor, în care „*stultitia*" domnește suverană. Se construiește pretutindeni și te împiedici de catîri și macarale (E, II, 2) :

> Antreprenorul se grăbește înfierbîntat cu catîrii și hamalii,
> Aici ridică o piatră, colo o grindă enormă cu macaraua.

În for se îngrămădesc căruțele și înmormîntările (S, I, 6). Acestea erau, se vede, mai frecvente primăvara, în anotimp insalubru, cu epidemii și cu friguri din pricina mlaștinilor apropiate de capitală (E, I, 7). De altminteri, alături de lux, întîlneai murdăria cea mai suburbană (E, II, 2) :

> Tristele convoaie funebre se luptă cu căruțele ;
> Ici fuge cățeaua turbată, colo se năpustește scroafa
> plină de glod,
> Du-te acum și meditează versuri sonore !

Orașul avea canalizare și apă în conducte de plumb, care e foarte posibil să fi plesnit cîteodată (E, I, 10) :

> *...in vicis aqua tendit rumpere plumbum.*

Și apa bineînțeles nu era așa curată ca aceea din rîul care aleargă cu murmur, „*trepidat cum murmure*". Pe străzi era o larmă teribilă și înghesuială (S, II, 6), care se accentua prin apropierea tribunalelor și pe locurile unde se strîngeau zarafii, pe lîngă „puteale", locuri trăsnite, considerate sacre și înconjurate cu o balustradă. Lumea se îndesa la mezate sau la întîmplări diurne. Astfel palavragiul care sîcîie pe Horațiu e prins de adversarul său și tîrît la tribunal. Pentru asta era nevoie de mărturia cuiva. Horațiu o acceptă, întinzînd urechea în semn de aprobare. Totul se petrecea cu mare gălăgie (S, I, 9). Ulițele abundă de cîntăreți de flaute, divinatori, făcători de farmece (*„pharmacopolae"*), preoți cerșetori ai Cibelei (S, I, 2). Se cîntă jălalnic cu flautele în stradă, poate chiar se făceau serenade, căci Horațiu sfătuiește o tînără să nu disprețuiască aceste plăceri (O, III, 7) :

> *...neque in vias*
> *Sub cantu querulae despice tibiae.*

Poetul pomeneşte şi de fum, ca şi cînd Roma ar fi fost o Londră. Probabil că e vorba de fumul ieşit de la rugurile funebre. Maecenas e sfătuit să nu admire excesiv (O, III, 29) :

...*beatae*
Fumum et opes strepitumque Romae.

În această Romă, Horaţiu, lipsit de ocupaţii precise, colindă adesea amuzat. Întreabă prin pieţe cît costă pîinea şi zarzavatul, se opreşte înaintea ghicitorilor aşezaţi în jurul circului (S, I, 6), se plimbă cufundat în gînduri în plină Via Sacra (S, I, 9) :

Ibam forte via sacra, sicut meus est mos
Nescio quid meditans nugarum, totus in illis.

Mergeam din întîmplare, pe Via Sacra meditînd nu ştiu ce nimicuri
După cum e obiceiul meu, cu totul [absorbit] în ele.

Oraşul căpăta însufleţire, şi prin spectacolele de teatru şi circ, foarte frecventate de plebea zgomotoasă. Pe pereţi, în chip de reclamă, cu cărbune sau cu cretă roşie erau reprezentaţi gladiatorii în favoare luptînd (Fulvius, Rutuba, Pacideianus etc.) spre marea plăcere a sclavilor, ca Davus al lui Horaţiu (S, II, 7). La teatre, publicul fluiera pe actori, cînd era nemulţumit şi intervenea ironic în acţiune. Poetul narează a anecdotă. Actorul Fufius, beat, interpreta rolul Ilionei şi cînd actorul Catienus îi strigă „Mamă, te chem", nerăspunzînd fiindcă adormise, Fufius e interpelat de public în cor : „*Mater te adpello*" (S, II, 3).

Ce vrea să zică un „*sapiens*", un „*vir bonus*", un filozof în stare a combate nebunia vieţii, se poate înţelege numai ţinînd seama de aceste condiţii sociale. Într-o lume obsedată de voluptatea proprietăţii, un înţelept trebuie să reexamineze noţiunea însăşi de proprietate. Averea în sine nu înfăţişează o valoare decît în măsura folosirii (E, I, 5) :

Ce mi-e avutul, dacă nu mi-e îngăduit să mă folosesc de el ?

Quo mihi fortunam, si non conceditur uti ?

Avarul nu uzează de averea lui și într-asta se apropie de risipitor (S, II, 3) :

Căci ce deosebire este dacă
Dai tot ce ai într-o prăpastie sau nu te folosește niciodată
de ce ai strîns ?

Quind enim differt, *barathrone*
Dones quidquid habes, an nunqam utare paratis ?

Averea trebuie consumată, nu contemplată ca tablouri pictate, *„pictis tabellis"*. E nebun cine strînge țitere fără a cînta, scule și calapoade fără a fi cizmar, cine are o mie de poloboace de Falern vechi în pivniță și bea oțet ori ține macaturile în ladă să le mănînce moliile și gîndacii (S, II, 3). Însă în materie de consum, natura împiedică pe om să folosească mai mult decît îngăduie stomacul (S, I, 1) :

Nu știi pînă unde merge valoarea banului ? Ce folos oferă ?
Să-ți cumperi pîine, verdețuri, o jumătate de litru de vin, adaugă
Ceea ce, dacă negi, natura umană se vaietă.

Astfel, fiind, deosebirea dintre bogat și sărac e neînsemnată, și unul și altul neputînd uza decît în limitele naturii. Ofellus a fost proprietar (S, II, 2), dar apoi l-a scos un oarecare Umbrenus, probabil veteran, și el a rămas vechil cu leafă :

...cu cît eu sau voi
Ați devenit mai puțin grași, copii, dacă a venit aci noul
proprietar ?
Căci natura n-a statornicit stăpîn pămîntului ei nici pe acela,
Nici pe mine, nici pe nimeni : acela ne-a izgonit pe noi,
Pe el îl va izgoni risipa sau necunoașterea legilor întortocheate
Și în cele din urmă, în mod sigur, moștenitorul mai plin de
viață,
Pămîntul, acum pe numele lui Umbrenus, ieri zis al lui Ofellus,
Nu va fi al nimănui, ci va intra aci în folosul meu,
Aci al altuia.

...ager
...erit nulli proprius, sed cedet in usum
Nunc mihi, nunc alii.

În chipul acesta săracul nu e sărac (E, I, 12) :

Căci nu e sărac acela căruia îi e la îndemînă uzul lucrurilor.

Pauper enim non est cui rerum suppetit usus.

Iccius, administratorul lui Agrippa, se plînge fără temei că-i merge prost. Dacă se va obișnui cu verdețuri și urzici îi va fi bine (E, I, 12). De aceea, tot ce are caracter de grămadă, depășind capacitatea de consum, lasă rece pe filozof care privește *„ocula irretorto"*, cu ochi nepăsător, mormanele uriașe, *„ingentes... acervos"*. Capitalul în aur e o vanitate, *„nisi temperato splendeat usu"*. Și avariția și zgîrcenia sînt reprobabile (S, I, 1) :

Est modus in rebus, sunt certi denique fines.

Este o măsură în lucruri, sînt în fine anume limite.

În sofistica lui Horațiu despre proprietate, cu aspect de „comunism" primitiv, nu de producție, intră o bună doză de sentiment al zădărniciei. În perspectiva morții, ce vrea să zică avere ? Proprietarul numește al său terenul pînă unde un plop, pus ca hotar, înlătură judecățile cu vecinii, ca și cînd poate fi propriu ceva care într-o clipă prin donație, rapt sau moarte își schimbă stăpînii (E, II, 2). De aceea, Horațiu nu vrea nici un lucru ce nu slujește direct la întreținere (E, II, 2) :

Pietre prețioase, marmuri, fildeș, statuete tireniene, tablouri,
Argintărie, veșminte vopsite cu purpură getulă,
Sînt care nu le au, este unul care nu dorește să le aibă.

În chestiune de posesie, totul se reduce la a avea *„quod satis est"* (E, I, 2) :

Cine are noroc de a avea destul, să nu dorească mai mult.

Quod satis est cui contigit, nihil amplius optet.

Pe Horațiu îl satură măslinele, cicoarea și ușoara nalbă (O, I, 31) :

...me pascunt olivae
Me cichorea levesque malvae.

Asta e de ajuns. Ofellus rusticul, înțelept în afara tipicului și o Minervă proastă, *„ab normis sapiens crassaque Minerva"*, este de părere că pîinea cu sare potolește bine stomacul care latră (S, II, 2) :

...cum sale panis
Latrartem stomachum bene leniet.

La ce folosește păunul ? Oare îi mănînci penele pe care le lauzi ?

...num vesceris ista
Quam laudas, pluma ?

Stomacul flămînd se mulțumește cu sfecle, cu ouă și cu măsline negre, pe care le mănîncă și regii, și cu morun (pește pe atunci ieftin). Totul e să fii obosit. Cere sosurile, asudat :

Tu pulmentaria quaere
Sudando.

Asupra nevoilor decide natura și este evident că nu importă dacă ai o sută sau o mie de iugăre, de vreme ce nu poți mînca mai mult (S, I, 1) :

...dic quid referat, intra
Naturae fines viventi, jugera centum an
Mille aret ?

Nu-ți trebuie un rîu întreg ca să-ți potolești setea, o urnă și chiar o ceașcă ajunge, deci e indiferent dacă scoți apa din fîntînă, sau cu primejdia de a se surpa malul cu tine, din rîu. Horațiu n-are albine calabre, nici vin lestrigon, nici oi

de Galia, însă rîul cu apă limpede, cîteva iugăre de pădure, o recoltă sigură, constituie pentru el „*quod satis est*“ (O, III, 16) :

Bine este de acela căruia zeul
I-a dat cu mînă parcimonioasă cît este de ajuns.

Bene est, cui deus obstulit
Parca quod satis est manu.

Idealul de mediocritate economică al lui Horaţiu se simboliza în proprietatea de la Tibur, poetul declarîndu-se „*satis beatus unicis Sabinis*“ (O, II, 18). Astfel el căpătă mentalitatea unui fermier rural punînd voluptate în sobrietate, mîncînd bob în care presupune a fi trecut sufletul lui Pythagora cel care credea în metempsihoză, legume unse bine cu slănină, stînd de vorbă cu vecinii (S, II, 6), precum acel Ofellus, chemînd prieteni la masă şi lăudîndu-le viaţa la ţară ca în stare a face pe om fericit, trăind în acord cu natura, „*naturae convenienter*“ (E, I, 10) :

...ego laudo ruris amoeni
Rivos et musco circumlita saxa nemusque.

...eu laud rîurile plăcute de ţară
Şi stîncile acoperite cu muşchi şi codrii.

Asta vine şi de acolo, de bună seamă, că Horaţiu copilărise la ţară, la picioarele Volturnului, un munte din lanţul Apeninilor, unde tată-său cumpărase pămînt. Acolo, copil, se rătăcise odată prin munţi (O, III, 4). Îi plăcea pădurea, şi în Tibur se plimba prin codri, meditînd la a sa Lalage (O, I, 22). Trăgea chiar după masă un somn pe iarbă lîngă rîu, „*prope rivum somnus in herba*“ (E, I, 14). Rîul foarte răcoros se numea Digentia şi scălda Mandela, cătun zbîrcit de frig (E, I, 18). N-avea nici Falern, nici vin de Formia (acesta e vinul lestrigon), însă scotea vin modest, local, Sabinum şi-l pecetluia însuşi în vase greceşti, însemnînd şi numele consulilor (O, I, 20). „*Hoc erat in votis*“, scria lui Maecenas (S, II, 6), aceasta mi-era dorinţa : un ogor nu mare, o grădină, un izvor de apă de munte lîngă casă şi puţin mai încolo păduri, „*paul-*

lum silvae super his". Aci voia să-i fie reședință bătrîneților, „*sit meae sedes utinam senectae*" (O, II, 6), și numai dacă ar fi fost forțat să părăsească Tiburul, ar fi ales un loc asemănător lîngă meridionalul rîu Galaesus, la Tarent. Se pare că Maecenas, glumeț, „*jocosus*", ca să-și rîdă de exaltatorul vieții la țară, a pus să-i servească o mîncare cu prea mult usturoi, excitant plăcut țăranilor cu măruntaiele tari. Cu stomacul alarmat, Horațiu evocă toate otrăvurile tragice și mitologice, cucuta, veninul viperei, otrava cu care Medeea a uns pe Iason și sîngele corosiv al lui Nessus, cu care era îmbibată cămașa trimisă de Dejanira lui Hercul, arșiță din Apulia, și-i ura maliții gazdei ca iubita să doarmă defensiv la marginea patului și să se împotrivească cu mîna sărutării lui Maecenas, cînd, se subînțelege, acesta ar fi mîncat usturoi (Ep. 3).

Ruralismul horațian a găsit rezonanță în timpul Renașterii și în Secento cînd sînt condiții sociale nu identice, însă pe o treaptă mai sus a spiralei, înrudite. Țărănimea nu are încă acces la viața literară, prin răscoale dîrze ea încearcă a înfrînge ordinea feudală. Este o categorie de oameni care sînt uneori resemnați în chip plăcut cu soarta lor, gentilomii mai ales cu avere mijlocie, hidalgii circulînd între curte și gospodăria lor rustică. Dintre ei se recrutează îndeobște horațienii. Racan, Ronsard, poeții Pleiadei, sînt gentilomi rurali, care după necazuri curtenești aspiră la tihna pămînturilor lor, ca Joachim du Bellay :

Quand revoiray-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Revoiray-je le clos de ma pauvre maison,
Qui m'est une province, et beaucoup d'avantage ? [1]

Gongora, deși în aparență orășan, e un astfel de rentier care la Córdoba, oraș cu 11.000 de locuitori, trăiește ca la țară. Are o prebendă ereditară pe lîngă catedrală, care îi oferă venituri în produse ale bunurilor ecleziastice rurale, cum sînt acelea din ferma Santaella. Poetul primește grîu, păsări și

[1] *Les poètes de la Pléiade*, Paris, La Renaissance du livre.

în conturi găsim, pentru doi ani, 161 perechi de găini o dată, apoi alte 191 perechi [1]. Nu-i de mirare că Gongora horaţionează :

Ande yo caliente
Y ríase la gente.
Traten otros del gobierno
del mundo y sus monarquias,
mientras gobiernan mis dias
mantequillas y pan tierno,
y las máñana de invierno,
naranjada y aguardiente,
Y ríase la gente.

(Să-mi fie cald şi rîdă lumea. Ocupe-se alţii de stăpînirea lumii şi de monarhiile ei, zilele mele le stăpînesc untul bătut cu zahăr şi pîinea proaspătă, iar dimineţile de iarnă siropul de portocale şi rachiul de drojdie, şi rîdă lumea.) [2]

Cît despre marchizul de Racan, biograful lui însuşi spune că avea mina unui fermier [3]. El îşi glorifica mica proprietate :

Roi de ses passions, il a ce qu'il désire
Son fertile domaine et son petit empire...
Ses champs et ses jardins sont autant de provinces.

Epicureismul rustic cîştiga şi pe proprietarii mai mari ca Chaulieu, care făcea elogiile bunurilor rurale proprii de la Fontenay, unde se născuse :

Je trouve ici tous les plaisirs
D'une condition commune ;
Avec l'état de ma fortune
Je mets de nouveau mes désirs.

[1] Miguel Artigas. *Don Luis de Góngora y Argote.* Madrid 1925, p. 358.
[2] *Antologia de los mejores Poetas Castellanos.* Londres, Nelson.
[3] *Les poétes français.* Paris. Gide, 1861, v. II.

În Anglia, frecvența micilor posesori de țară favorizează horațianismul. Pope, fiu de pînzar londonez, își va cumpăra un domeniu la Twickenham și deci va ferici viața fermieră [1] ;

Happy the man, whose wish and care
A few paternal acres bound,
Content to breathe his native air
In his own ground.

(Ferice de bărbatul, a cărui dorință și grijă se mărginesc la cîteva pogoane paterne, fericit să respire aerul nativ în propriul său pămînt.)

Dar horațianul tipic dinaintea revoluției franceze este Voltaire, burghez cu veleități de senior campestru. Într-o epistolă saluta pe poetul de la Tibur :

J'ai vécu plus que toi ; mes vers dureront moins,
Mais au bord du tombeau je mettrai tous mes soins
A suivre les leçons de ta philosophie,
A mépriser la mort en savourant la vie.

Ferney era țara lui sabină [2] ;

Je crois Ferney plus beau. Les regards étonnés,
Sur ces vallons fleuris doucement promenés,
De la mer de Genève admirent l'étendue ;
Et les Alpes de loin, s'élevant dans la nue,
D'un long amphithéâtre enferment ces coteaux...

Ducis care cînta „mon petit logis", „mon petit parterre", „mon petit potager", „mon caveau", „mon café" era foarte mulțumit cu ceea ce anotimpurile sale rurale îi ofereau (*Mes quatre saisons*, 1815) :

Automne, offre-moi tes tableaux !
En riant, la vendange écume,

[1] *English Poetry*, New York, Collier, The Harvard Classics, I, pp. 415—416.
[2] *Oeuvres choisies de Voltaire*, ed. G. Bengesco. Paris, Librairie des bibliophiles, 1889, I. p. 272: *A Horace.*

Bacchus envine nos coteaux,
Nos raisins manquent de tonneaux ;
La cuve bout, le pressoir fume ;
Et, dans nos vergers encore verts,
Je découvre avec jouissance
Des poiriers qui, de fruits couverts
Vont me donner en abondance
Du Saint-Germain pour mes desserts.
Mais janvier déjà se couronne
Du givre qui blanchit nos toits,
Julienne souffle dans ses doigts,
Et de mes fagots m'environne.
Oh ! Quels biens mon réduit me donne !
J'y fais mon lit à ma façon ;
J'y dors, j'y rêve, et j'y tisonne ;
J'y fume pour Pâque un jambon
Qu'un brin de laurier assaisonne... [1]

Teoria „*quod satis est*" și a egalității de condiție a bogatului și săracului reprezintă inițial un gest de independență a plebeului sărac față de clasa puternicilor. Nu e întru nimic superior bogatul și nu poate de asemeni încovoia un înțelept care se mulțumește cu puțin. Însă marii proprietari în panică, aristocrația scăpătată, falimentară ca Damasipp, au trebuit să găsească în această filozofie o consolație în fața loviturilor soartei. Dar mai ales, fenomen aparent paradoxal, beatificarea săracului a slujit posedanților. Stoicismul îndeobște și doctrinele ascetice au avut ca efect descurajarea luptei plebeului și compătimirea avutului. De pe acum apare teoria „mizeriei regilor". Dacă totul se reduce la a mînca urzici, măslină și nalbă, la a uza, ce nevoie are sclavul cu tain asigurat să-și schimbe condiția ? Răul provine din neliniștea noastră funciară (E, I, 14), căci

Boul leneș dorește șeaua, calul dorește să are.

Optat ephippia bos piger, optat arare caballus.

[1] *Oeuvres postumes* de J. F. Ducis, II, Paris, L. de Bure, 1826.

Însă un sclav de la muncile cîmpului e și el nebun dacă vrea să vină la oraș în nădejdea slobozeniei de a frecventa crîșmele și auzi cîntăreața din fluier, *„meretrix tibicina"*.

O altă urmare a lui *„quod satis est"* va fi critica civilizației și întoarcerea la natură. Horațiu e contaminat de rousseauianism *„avant la lettre"*. Evident, dacă fericirea constă în puțină hrană și într-un cămin modest, toată industria producătoare de forme înaintate de existență — cade. Horațiu n-are nevoie, bînd apă din rîu, de instalatorul de conducte de plumb și, avînd în vedere concepția lui uzufructuară despre proprietate, e dispus chiar să se întoarcă la „sănătoasa barbarie", cum zice Eminescu, la viața nomadă, în căruță (O, III, 24) :

> Mai bine trăiesc sciții din stepă,
> Ale căror case rătăcitoare le trag de obicei căruțele
> Și geții rigizi,
> Cărora iugărele fără semne de hotar
> Le dau roade slobode și grîne
> Și nu le place cultura [pe un loc] mai mult decît un an,
> Iar șerbul însărcinat cu muncile
> Se bucură de o soartă egală.

Poetul e contra progresului tehnic, cît era pe atunci, și osîndea pe Prometeu că a adus focul pe pămînt printr-o fraudă nenorocită (O, I, 3) și pe Daedal care s-a slujit de pene *„non homini datis"*. Osîndea deci aviația, precum e vizibil că marina comercială, aducătoare de lux, îi displăcea. Se sperie de-a binelea de progresele științei :

> *Nil mortalibus ardui est.*
>
> Nimic nu mai este inaccesibil muritorilor.

Ca un strămoș al lui Brunetière denunța falimentul științei, mustrînd neamul omenesc că se aruncă în sacrilegile interzise, *„per vetitum nefas"*. Ideea lui este că oamenii au ieșit din animalitate nu prin focul lui Prometeu, ci prin arte și educația fizică, opere ale lui Mercur (O, I, 10) :

> Mercur, nepot limbut al lui Atlas,
> Care ai schimbat moravurile sălbatice ale
> primilor oameni

Prin glasul ascuțit
Și prin arta palestrei,
Pe tine te voi cînta.

Deși va sublinia mereu factorul rațional, poetul va căuta să-l concilieze cu cel natural, în puterea căruia crede (E, I, 10) :

Izgonește natura cu furca, totuși ea aleargă înapoi pururea.

Naturam expelles furca, tamen usque recurret.

Împreună cu stoicii recunoaște acțiunea instinctului (S, II, 1) :

Lupul atacă cu dintele, taurul cu cornul ; de unde, decît
Ivit dinăuntru ?

Dente lupus, cornu taurus petit : unde, nisi intus
Monstratum ?

Cu privire la frumusețea femenină, Horațiu aplică același criteriu, întocmai ca geambașii cînd cumpără cai (S, I, 2). Matroanele nu-i plac fiindcă umblă înfășurate și nu le poți vedea în natură, „pure". Femeia fără șolduri, scurtă în spate și cu picioarele prea lungi se acoperă în așa fel încît în afară de obraz nu-i poți vedea nimic :

Matronae praeter faciem nil cernere possis.

Poetul dorea marfă fără boia, *„mercem sine fucis"*, într-un timp cînd moda sulemenirii era în toi. Ovidiu va versifica un număr de rețete de cataplasme *Medicamina faciei* [1] la îndemîna fetelor :

Discite, quae faciem commendet cura, puellae.

Surprindem în Horațiu (de altfel și în Virgiliu) un Bernardin de Saint-Pierre visînd o natură edenică în insule fe-

[1] *Publii Ovidii Nasonis opera omnia.* Amstelodami, apud Franciscum Changuion, MDCCXXVII, tom. I. p. 766 urm.

erice, poate Canarele, în care omul primește fără muncă totul de la fire. Pămîntul dă grîu fără a fi arat, vița înflorește netăiată, măslinii și smochinii se apleacă încărcați de roade iar din scoarța stejarilor curge miere :

Mella cava manant ex illice.

Caprele se întorc singure cu ugerele pline și vremea e potrivită, nici arșiță, nici potop (Ep. 16).

Horațiu este terenul sufletesc al unor contradicții inerente situării sale sociale. Deși solicitat și dintr-un anume naționalism, glorifică isprăvile militare augustiene, prin temperament și filozofie este un pacifist, căci cînd ai „*quod satis est*" nu-i nevoie să mergi peste alții la capătul lumii. De aceea se scuză că țitera sa gingașă dedicată dragostei nu poate cînta marea purpurie de sînge, „*mare... purpureum sanguine*" (O, II, 12), nici pe grozavul Hanibal, „*dirum Hanibalem*". Muza lui tare numai pe lira nerăzboinică, „*inbelis... lyrae Musa potens*" (O, I, 6) nu e în stare a cînta isprăvile militare ale lui Agrippa. E necombativ și prea puțin vîrtos, „*inbellis ac firmus parum*" (Ep. I) și simte repulsie a fi trezit de oribila trîmbiță „*classico truci*" (Ep. 2). Execră de fapt războiul producător de lacrimi, „*bellum lacrimosum*" (O, I, 21), foame, ciumă și toate celelalte calamități detestate de mame, „*matribus detestata*" (O, I, 1). Oricîte subtilități s-ar folosi, Horațiu e unul care a fugit la Phillippi, „*relicta non bene parmula*", aruncînd nu frumos pavăza (O, II, 7), ceea ce e în deplin acord cu concepția mai sus arătată. Făcuse parte din corpul de Parmularii sau Peltastae, „*hoc est, qui parma tecti pedites pugnabant*".[1] Cînd Pollion începe să scrie opere istorice, Horațiu îl felicită nu fără o subtilă groază (O, I, 1), el, amator de un plectru mai ușor, „*leviore plectru*" :

Îmi și sfîșii urechile cu vîjîitul amenințător
Al trompetelor, trîmbițele răsună.

Jam nunc minaci murmure cornuum
Perstringis aures, jam litui strepunt.

[1] *Reipublicae Romanae in exteris provinciis... commentariorum*, libri duodecim, autore W. Lazio. Francofurti ad Moenum, MDXCVIII, p. 504.

La Praeneste, Horaţiu a luat *Iliada* în mîini şi a rămas convins că Achile, provocatorul de război, e un nebun (E, I, 2) :

Maxime Lollius, în timp ce tu declamai la Roma
Eu am recitit la Praeneste pe scriitorul războiului troian.
Care zice mai din plin şi mai bine decît Chrysipp şi Crantor
Ce este frumos, ce urît, ce folositor, ce nu.
De ce cred aşa, ascultă dacă nu te împiedică nimic.
Povestea în care se istoriseşte despre Grecia izbindu-se
În război lung cu barbarii din pricina dragostei lui Paris,
Cuprinde patima regilor nebuni şi a popoarelor.
Antenor cugetă să taie cauza războiului :
Ce [face] Paris ? Tăgăduieşte că el poate fi silit
Să domnească teafăr şi să trăiască fericit ; Nestor se grăbeşte
Să potolească vrajbele între Pelid şi Atrid :
Pe unul îl arde dragostea, pe amîndoi însă laolaltă mînia.
Ceea ce delirează regii, ispăşesc aheii.

Horaţiu compătimeşte sclavii şi urăşte vulgul de care se teme (O, III, 1) :

Odi profanum volgus et arceo.

Aceeaşi contradicţie vom întîlni-o şi la Seneca. Acesta felicită pe Lucilius că se poartă omeneşte cu sclavii (Epist. XLVII) :

Libenter ex his qui a te veniunt cognovi,
familiariter te cum servis tuis vivere... Servi sunt ?
imo homines.
Servi sunt ? imo contubernales. Servi sunt ? imo humiles amici. Servi sunt ? imo conservi, si cogitaveris tantumdem in utrosque licere fortunae.

Dar întrebat de ce să ne ferim mai mult, răspunde că de mulţime (Epist. VII) :

Quid tibi vitandum praecipue existimes, quaris ? turbam.

Însă aici, cum am spus, este la mijloc ideea iraţionalităţii vulgului, prin raport la individ, indiferent de problema so-

cială. Poporul este fiară cu multe capete, *„belua... multorum... capitum“* (E, I, 1), plin tocmai de poftele și pasiunile care strică echilibrul, capabil de mînie și deci rău (O, II, 16) :

malignum
Sperne volgus.

Furia lui e îndemnătoare la lucruri regretabile (O, III, 3), *„civium ardor prava jubentium“*. Vulgul judecă după superficie, avere, titluri, nu după virtute și e absurd a stabili valori după placul opiniei populare, *„arbitrio popularis aurae“* (O, III, 2). El nu se poate dedica unei cauze nobile, fiind sinonim cu gloata celor *„immeritis mori“*, care n-au meritat onoarea de a muri. Gustul său artistic e cu totul discutabil (nu totdeauna Horațiu se menține în această părere) și actrița Arbuscula, fluierată de galeria plebee, a strigat : *„satis est equitem mihi plaudere“*, mi-e de ajuns să mă aplaude cavalerul (S, I, 10). Cu oricîte explicații filozofice, nu se poate susține că aceste idei sînt democratice. Ele au fost repetate în timpul Renașterii, care a defăimat cu frenezie nebunia și a exaltat pe omul superior, oglindă a macrocosmului. Erasm în *Elogiul nebuniei* zice : „Începînd cu vulgul și cu mărunta plebe, nu e îndoială că ea nu-mi aparține de loc ; căci abundă atît în tot soiul de nebunii și atîtea născocește zilnic, că n-ar fi de ajuns o mie de Democriți ca să rîză...“ [1]

Mult mai încoace în era liberalistă apare o concepție opusă, totuși de data aceasta mistică, proclamînd iraționalitatea inspirată a poporului : *„vox populi, vox dei“*. Horațiu, epicureii și stoicii sînt raționaliști și nu exclud putința educației antipasionale. Antipopulismul lui Horațiu se explică prin frica lui de revoluție și în privința asta este un exponent al liberților promovați individual în clasa posedantă. Oricîte vexațiuni ar fi întîmpinat în lumea cavalerilor și senatorilor, aceștia erau în fond acomodați, plebea amenința însă pe oamenii recenți cu prăbușirea. De aceea, Horațiu trece pe cruntul Spartacus, *„Spartacus acer“*, printre pierzătorii Ro-

[1] Erasmo, *Elogio della pazzia*, antica versione italiana. Milano, Gli Immortali, dir. L. Luzzati e F. Martini.

mei (Ep. 16) și se întreabă dacă vreo oală de vin a mai putut să scape nebăută de Spartacus, cutreierătorul, în războiul servil din 73—71 în. d. Chr, (O, III, 14) :

Spartacum siqua potuit vagantem
Fallere testa.

Lupta de clasă inspiră îngrijorarea poetului care condamnă cu energie războaiele civile și adoptă pe Caesar August, ca mulți din contemporanii din păturile înstărite, drept un înăbușitor al mișcărilor. *Odele* și *Epodele* abundă în acest sens : *„Quo, quo scelesti ruitis ?"* „Încotro, încotro dați năvală, criminalilor ?" strigă el cu prilejul conflictului între Octav și Sextus Pompeius (Ep. 7) și mustra generația lui „aspră" că nu s-a dat îndărăt de la nici o fărădelege (O, I, 35) :

Quid nos, dura, refugimus
Aetas ?

Din cauza luptelor civile, statuile sînt mînjite de fum negru, *„foeda nigro simulacra fumo"* (O, III, 6). De cînd August domnește numai e temere nici de răzmeriță, nici a muri prin violență, *„mori per vim"* (O, III, 14). În special însă, Horațiu e recunoscător în numele categoriei sale de mici proprietari rurali și podgoreni, adevărați chiaburi refractari progresului social, cum era și vecinul său Ofellus. Să amintim că Horațiu pierduse averea părintească din cauză că urmase pe Brutus. Veteranii îi luaseră pămîntul ca și, probabil, vecinului său. Acum însă, boul cutreiera cîmpurile în siguranță, marea era curățită de pirați și podgorenii erau tihniți (O, IV, 5) :

Fiecare își petrece ziua pe dealurile sale
Și însoțește vițele cu arborii văduvi ;
De acolo vine vesel la vinurile [de-acasă]
Și te proclamă zeu la al doilea fel de mîncare.

În preajma revoluției franceze, horațianismul ia o formă ușor modificată. Burghezia iluministă care luptase împotriva aristocrației privilegiate, adaptată vechiului regim, se sperie în fața mișcării populare. Procesul se verifică într-un feno-

men de inerție și de abstragere. Voltaire e în fruntea acestei regretabile dezerțiuni. Poeții se retrag *„loin du profane vulgaire“* [1] de obicei pe Sena. Ducis se mulțumește cu al său *„petit logis“*, cu al său *„petit potager“*, cu al său *„petit parterre“* și-și mănîncă serafic lăptucile, refuzînd în chip condamnabil orice participare la problemele sociale, orice călătorie [2] :

Petit terrain qui sais fournir
De doux fruits mon petit ménage ;
Où ma laitue aime à venir
Où ton chou croît pour mon potage,
Je veux tout bas t'entretenir :
Réponds-moi, j'entends ton langage.
Si je voyageais ?—Et pourquoi ?

Lebrun cîntă Sena și solitudinea și va eșua cu o pensie la Institut sub Napoleon I :

Quoi ! de Tibur, de Lucrétile,
Horace a vanté les douceurs !
Et nous, dans un oubli stérile,
Nous laissons nos bords enchanteurs !

Colardeau, care cel puțin a murit înainte de revoluție, avea aspirații senile, cultiva o pisică, poseda un fotoliu cu perne moi, era amator de prepelițe cu varză și îmbia prietenii cu roadele locului său natal din Janville :

Vous verrez encore à nos treilles
Quelques muscats bien parfumés,
Et nous chargerons nos corbeilles
De ces beaux fruits que vous aimez. [3]

În aceleași ape, se scaldă Léonard [4] și ceilalți.

[1] Cîr. *Poeți din secolul XVIII* în „Jurnalul literar“, nr. 4—5, 1948, p. 71 urm.

[2] *Petits poètes français*, op. cit. II, pp. 53—54.

[3] *Oeuvres de Colardeau*, I—II. Paris, Charles Froment, 1825

[4] *Oeuvres diverses* de Mr. Léonard, Liège, Desser, 1777.

În consonanță cu doctrina epicuree, Horațiu este antimistic și respinge supranaturalul. Putem chiar afirma că crede moderat în eficacitatea științei și în cunoașterea legilor naturale. La Gnatia lîngă Bari, preoții unui templu i-a arătat minunea tîmîii care se topește fără flăcări. Ca un antic Voltaire, poetul ia minunea în rîs (S, I, 5) :

Să creadă Apella iudeul,
Nu eu ; căci am învățat că zeii duc viață tihnită
Și dacă natura face ceva de mirare, nu zeii plictisiți
Hărăzesc așa ceva din înaltul acoperiș al cerului.

Nec, siquid miri faciat natura, deos id
Tristes ex alto coeli demittere tecto.

Frica de zei, *„timor deorum"*, este după Horațiu o nebunie detestabilă, care face pe cutare libert să alerge pe la altarele Larilor de la răspîntii să le ceară imposibilul, salvarea de la moarte a unuia măcar din copii, și pe o mamă să promită lui Jupiter că va scălda în Tibru rece pe copilul de cinci luni dacă îl va scăpa de friguri (S, II, 3) :

Întîmplarea și doctorul ar ridica pe bolnav
De pe [marginea] prăpastiei : mama în delir va omorî
Pe cel împlîntat în apa înghețată și va readuce febra.

Vrăjitoarele, sprijinite pe superstiția publică, făceau crime detestabile. Canidia napoletanca fabrica unsori cu care, ungînd paturile unor femei de moravuri ușoare din Suburra și pe bătrînul Varus, îl putea mîna pe acesta amețit în cartierul rău famat, în deriziunea mahalagiilor și lătratul cîinilor, sau aduce supus la picioarele ei. Filtrele erau de o fabricație de loc inocentă. Canidia despletită, împreună cu alte babe (Sagana, Veia), fac un foc cu smochini și chiparoși smulși de pe morminte, în care aruncă ouă mînjite cu sînge de broască, pene de bufniță, oase răpite din gura cățelei flămînde, buruieni veninoase din Caucaz. Apoi săpînd o groapă aruncă în ea, gol, un copil pe care îl lasă să moară de foame cu ochii la mîncare. Tăind bucățile și uscînd măduva și ficatul

copilului, Canidia le întrebuințа în atrocele ei filtru de dragoste. Horațiu dă o sentință hotărîtă împotriva superstiției (Ep. 5) :

> Veninurile magice nu pot schimba ce e îngăduit și neîngăduit,
> Nici să schimbe soarta omenească.
>
> *Venena maga nos fas nefasque, non valent*
> *Convertere humanam vicem.*

Canidia, cea iubită mult de marinari și de proxeneți, *„amata nautis multum et institoribus"*, avea pretenția, cu ajutorul formulelor, să tragă stelele de pe cer, *„refixa caelo devocare sidera"*, și luna însăși, *„deripere lunam"*, probabil la eclipse, și să însufleţească imaginile de ceară. Răscolea mormintele de nouă zile ale morților săraci și fabrica alifii de păr erotice, din care cauză poetului, cum mărturisește cu umor, îi albise părul (Ep. 17) :

Tuis capillus albus est odoribus.

Într-un tablou satiric vedem pe Canidia încinsă cu șal negru, despletită, cu picioarele goale și cu dinții falși, împreună cu soră-sa mai mare, Sagana, aceea cu perucă, amîndouă cu betelii descîntate pe brațe intrînd noaptea pe Esquilin în grădina lui Maecenas, fost cimitir plebeu. Urlînd, ele scormonesc pămîntul cu unghiile, sfîșie cu dinții o mieluşea neagră, varsă sîngele în groapă ca să momească duhurile și asmut o păpușă mare de lînă (demonul morților) împotriva uneia mai mici de ceară (efigie a amantului necredincios) care ia foc. Însă un Priap de lemn de smochin emite o plesnitură și vrăjitoarele înspăimîntate o iau la goană (S, I, 8). Superstiția era mare în acea vreme și poetul însuși nu poate înlătura din aparatul lui de imagini numeroase exemple de piază rea : pițigoiul cîntînd, căţeaua însărcinată, lupoaica roșcată, vulpea care a fătat, șarpele ieșind în drumul cailor, cioara prevestitoare de ploaie, ciocănitoarea sinistră (O, III, 27). Horațiu credea în horoscop (O, II, 17), ca și Goethe, și susținea că con-

stelația lui se potrivea în mod de necrezut cu a lui Maecenas (aci poate fi și o amabilitate), făcea un caz extraordinar de un copac care era să-i cadă în cap, mai-mai să-l apropie de funeralii, *„prope funeratus"*, și să-l trimită în împărăția neagră a Proserpinei să vadă pe Sapho și Alceu (voia poate și în acest caz să fie interesant) (O, III, 8 ; O, II, 13 ; O, II, 17).

Însă deodată poetul se convertește la religia oficială și ca un Verlaine antic începe să regrete erorile trecutului. Închinător zgîrcit și neasiduu al zeilor, *„parcus deorum cultor et infrequens"*, cît timp a rătăcit în înțelepciunea nebună a lui Epicur, *„insanientis dumsapientiae consultus erro"*, simțea nevoia să bată din nou drumurile părăsite (O, I, 34) :

nunc retrorsum
vela dare atque iterare cursus
...relictos.

Încerca chiar argumentul cosmologic spre a dovedi existența lui Jupiter. Considerînd fenomenele naturale, fulgerele, apele, marea atlantică, instabilitatea lucrurilor, moartea, își zicea că numai un zeu este în stare să schimbe josnicul în înalt :

valet ima summis
mutare . . . . . deus.

În fine, devenea bisericos și pe la 37 ani declara că zeii îl apără, evlavia și muza lui fiind pe placul lor (O, I, 17) :

Di me tuentur, dis pietas mea
Et Musa cordi est.

Unul din motivele reconvertirii, nu se știe cît de solide, a poetului, e desigur frica lui de răsturnări sociale, părîndu-se că făcînd din șeful real al statului un *„roi très chrétien"*, va ajuta la stabilirea ordinii existente. Fapt este că acest Horațiu interesează cercurile pietiste și staționare și vom vedea pe Lefranc de Pompignan, cel atît de batjocorit de Voltaire,

trecînd de la psalmi la ode horațiene, în care cîntă un om al cîmpurilor, cetățean religios : [1]

Heureux le citoyen religieux et sage
Qui vit comme en un port au milieu de l'orage.
Sans brigue et sans emplois ;
Et qui, dans nos malheurs, fruits de conseils sinistres
N'a point à s'imputer les fautes des ministres,
Ni les vices des rois.

Horațiu e deci reclamat de biserică. Odele în forma horațiană ale lui Klopstock sînt și ele profund pietiste. [2] Să reținem că Lefranc de Pompignan recomandă completa abstențiune de la răspunderea vieții publice (*„sans emplois"*, ceea ce va sfătui în 1774 și La Harpe). Acesta vine pe tema, *„beatus ille"* cu imaginea, ce pare caricaturală, deși serioasă intenționat, a bunului burghez, stupid, complet abstras, vegetînd lîngă sobă, citind gazete și mergînd la biserică, refractar oricărei revoluții : [3]

Heureux le bon bourgeois, qui, loin de ces travers,
Hors les Commandements, n'a jamais lu de vers...

Ferice de burghezul onest fără probleme,
Ce n-a citit vreodată o carte cu poeme
Și care dimineața consultă pe-ndelete
Cu ochelari pe nas recentele gazete,
Apoi stînd lîngă sobă bea supa tacticos
Avînd somn dulce noaptea și fiind bisericos,
Cinstind pe-a sa consoartă și vinul din pahare
Și care cînd trăsnește aprinde-o lumînare
Și la copii le spune cîte un basm naiv.
Iar cheltuiala casei o ține-n catastiv.
Recită Tatăl Nostru din strană sărbătoarea
Și nu arareori mîngîie servitoarea.

Et quelquefois aussi caresse sa servante !

[1] *Petits poètes français*, I, p. 223.
[2] *Oden* von Klopstock, Leipzig, im Insel-Verlag.
[3] *Petits poètes français*, II, p. 185.

La Harpe cunoștea pe degete „son Horace", căci ultimul vers care pare *„une plaisanterie"* e întemeiat adînc pe filozofia poetului antic și atenuează ușor spiritul reacționar în care crește opera horațiană o dată cu dezvoltarea burgheziei moderne. Sub înrîurirea stoicismului și pentru rațiuni de patriotism staționar, poetul făcea profesie de austeritate apărînd familia și veștejind pe aceia care au mînjit nupțiile și neamul și familiile, *„nuptias et genus et domos"* (O, III, 6), disprețuind plăcerile, *(„sperne voluptates")* (E, I, 2), îndemnînd pe tineri să strălucească prin moravurile fără pată, *„intaminatis honoribus"*, să moară pentru patrie (O, III, 2):

Dulce et decorum est pro patria mori.

Dulce și de cinste este a muri pentru patrie.

Se indigna împotriva soldaților lui Crassus, care, luați prizonieri, în 53, de parți, se înrolaseră în armata acestora, căsătorindu-se cu femei trace, și elogia Carthagina (O, III, 5):

O măreață Cartagină, mai mare
Prin ruinele de batjocură ale Italiei!

De acest cult al virtuții se leagă și paseismul și patriarhalismul horațian. August este lăudat că a readus purtările bătrîne, *„veterus revocabit artes"* (O, IV, 5), punînd frîu dezmățului ca pe vremea netunsului Caton care se satisfăcea cu un avut privat mic (O, II, 15). Oamenii sobri ca muritorii de altădată, *„ut prisca gens mortalium"* (Ep. 2), ca Ofellus rusticus care în răgazul muncilor își îngăduie libații cu vecinul, închinînd pentru Ceres, adică pentru recoltă să crească așa pînă în culmea înaltă, *„ita culmo surgeret alto"* (S, II, 2), încîntau pe Horațiu. Însă el a hotărît contra categoricului stoic (S, I, 3):

Căci nimeni nu se naște fără vicii.

Nam vitiis nemo sine nascitur.

Iartă negii altuia, dacă vrei să nu se vadă cucuiele tale. Legea morală nu e un absolut teoretic, ci o instituție umană ivită istoricește din utilitate :

E necesar a considera dreptul ca născocit de frica nedreptului.

Jura inventa metu injusti fateare necesse est.

Deci se cade a proporționa pedepsele și a nu urmări pe cel vrednic de bici, cu cnutul :

Ne scutica dignum horribili sectere flagello.

Asta este o aluzie la teoria stoicistă că păcatele sînt egale, *„aequalia esse peccata"*, pe care o trata Cicero într-o mică scriere către M. Brutus, *Paradoxa,* unde argumenta că o dată tulburată rațiunea și ordinea, nu se poate adăuga nimic care să sporească păcatul : *„perturbata autem semel ratione et ordine, nihil possit addi, quo magis peccari posse"* [1]. Horațiu crede în discordanța conciliabilă din natură, în *„rerum concordia discors"* (E, I, 12), fiind, în felul lui, dialectician. Nimic nu e absolut și nimeni nu este în toate privințele fericit (O, II, 16). Durerea însăși nu este eternă, precum nu plouă mereu, nu e mereu furtună și îngheț și codrii de stejar nu sînt necontenit bătuți de crivăț. Într-o consolație, asemănătoare cu aceea pe care Malherbe o va trimite lui Dupérier, Valgius Rufus e sfătuit să nu mai plîngă moartea sclavului Mystes (O, II, 9) :

Desine mollium
Tandem querellarum.

Totul trebuie păstrat în limitele echitabilului (S, I, 3) și deci este o nebunie să fii virtuos pînă la ascetism (E, I, 6) :

Înțeleptul să poartă numele nebunului, egal cu al nechibzuitului,
Dacă tinteşte virtutea însăşi, dincolo de ceea ce e suficient.

Insani sapiens nomen ferat, aequus iniqui,
Ultra quam satis est virtutem şi petat ipsum.

[1] *Ciceronis opera,* op. cit., quartus tomus, pp. 372—373.

Prin urmare „le bon bourgeois" al lui La Harpe, abătîndu-se intermitent de la fidelitatea conjugală, nu înceta a fi *„sage"*.

Horaţiu se complace a zugrăvi naturi contradictorii, dialectice ca natura însăşi, amestec de extreme, atît e de adevărat că nu există perfectul virtuos. E remarcabil portretul cîntăreţului Tigellius Sardus (S, II, 3) :

> Omul acela n-avea nimic statornic : uneori alerga
> Precum cel care fuge de duşman, alteori ca unul
> Care poartă [obiectele] sacre ale Junonei ; aci avea două sute
> de sclavi,
> Aci zece ; aci vorbind numai de regi şi tetrarhi,
> Tot de lucruri mari, aci : „Să am o masă în trei picioare
> Şi o găoace cu sare curată şi o togă chiar murdară,
> Care să mă poată apăra de frig". De zece ori o sută de mii
> de sesterţi de i-ai fi dat
> Acestui cumpătat, mulţumit cu puţin : în cinci zile
> Nu mai era nimic prin casete ; veghea nopţile pînă
> Dimineaţa, horăia toată ziua ; niciodată n-a fost vreunul
> Aşa de inegal cu sine însuşi.

Psihologia contradictoriului excluzînd caracterologia statică, a atras atenţia anticilor, căci portretul lui Alcibiades de Cornellus Nepos stă pe aceleaşi baze. Alcibiades era *„laboriosus, patiens, liberalis"* şi totdeodată *„luxuriosus, dissolutus, intemperans"*, încît toţi contemplau cu uimire *„tantam morum dissimilitudinem, tamque diversam naturam"*. [1]

Astfel se va pune problema educabilităţii omului. Compensarea a două porniri contrare, nicidecum fatale, ci istorice, din moment ce ideea însăşi de justiţie s-a definit în timp, permite corectarea, cît e cu putinţă, a naturii instinctuale cu raţiunea. Horaţiu deschide în interesul statului discuţia asupra

[1] *Cornelli Nepotis vitae excellentium imperatorum.*

raportului dintre ereditate și educație. Natura are o pornire de a procrea prin inerție similar (O, IV, 4) :

Fortes creantur fortibus et bonis...

Cei tari se nasc din tari și buni.
În tauri, în cai, este virtutea părinților,
Și acvilele feroce
Nu procrează porumbițe pașnice.

Totuși, educația modifică natura moștenită, întărind însușirile *„doctrina sed vim promovet insitam"*, cum a fost cazul cu Drusus, crescut de August (O, IV, 4), sau înlăturînd sălbăticia, relativă și ea, omul sălbatic pur neexistînd decît în teoria idealiștilor (E, I, 1) :

Pizmaș, mînios, leneș, bețiv, afemeiat,
Nimeni nu-i așa de sălbatic încît să nu se poată domestici.

Invidus, iracundus, iners, vinosus, amator,
Nemo adeo ferus est ut non mitescere possit.

Nu trebuie să se pună prea multă bază pe geniile naturale (O, III, 4) :

Forța lipsită de inteligență se prăbușește după mărimea ei :

Vi, consili expers mole ruit sua

pildă, *„centimanus Gyas"*, Gyas cel cu o sută de mîini, gigantul prăbușit de Zeus în Tartar. Vîrsta cea mai potrivită spre a altoi bunele porniri este aceea a copilăriei, căci oala nouă va păstra multă vreme mirosul cu care e umplută o dată (E, II, 3):

Quo semel est imbuta recens servabit odorem
Testa diu.

Antioh Cantemir a reținut opinia lui Horațiu despre educație, fiindcă se potrivea politicii civilizatorii inaugurate de Petru cel Mare.

Înțeleptul este omul care prin educație a izbutit să înfrîne dezordinile pasiunilor. Oricînd e posibil să devii „*sapiens*" (E, I, 2), încît totul se rezumă la a voi (*„sapere aude, incipe"*) :

...îndrăznește a fi înțelept,
Începe. Cine amînă ceasul de a trăi cuminte
Așteaptă ca țăranul să se scurgă pîrîul

Bineînțeles va fi și el înțelept în limitele naturii (E, I, 1) :

...înțeleptul e mai mic decît Joe, bogat,
Liber, onorat, frumos, în fine rege al regilor.
Și mai presus de toate sănătos, dacă nu-l supără guturaiul.

Însușirea de căpetenie a înțeleptului e ataraxia, în sensul de apatie voluntară (E, I, 6) :

A nu te uimi de nimic este, Numicius, aproape unicul
Și singurul lucru care te poate face și păstra fericit.

Nil admirari prope res est una, Numici,
Itaque quae possit facere et servare beatum.

Pe bărbatul drept nu-l clintesc nici opinia publică, nici amenințările tiranului și dacă bolta s-ar prăbuși spartă, cioburile l-ar lovi fără să-l înspăimînte (O, III, 3) :

Si fractur illabatur orbis
Impavidum ferient ruinae.

El prezintă un desăvîrșit calm moral (O, II, 3) :

Ia aminte să păstrezi o minte egală
În vremuri de cumpănă și tot astfel în cele bune,
O minte potolind bucuria insolentă.

Obsedat de ideea averii, ca toată epoca sa, Horațiu mobilizează pe înțelept mai ales împotriva ei, refuzînd plugurile cu tauri mulți (Ep. 1), jerfele somptuoase (O, III, 23), vila de marmură lucind în soare pe promontoriul de la Tusculum,

Frascati de azi (Ep. 1), petrecerile dispendioase ce duc la sărăcie și la fuga tuturor prietenilor, cînd au secat butoaiele, *„cadis... siccatis"* (O, I, 35), grija ce însoțește averea în creștere, *„crescentem... pecuniam"* (O, III, 16). De ai arunca diguri în larg, micșorînd marea, și te-ai urca pe trireme sau pe cal, călătorind, grija neagră nu se va da jos de pe corabie nici nu va descăleca din spatele tău (O, III, 1) :

Decedit aerata triremi neque et
Post equitem sedet atra Cura.

Înțeleptul e indiferent la evenimentele politice, nu întreabă cine e rege în regiunea arctică, nici ce face Tiridat, regele parților (O, I, 26). Cleopatra, acel *„fatale monstrum"*, a fost nebună nutrind planuri imense (O, I, 37) și Maecenas e sfătuit să nu se omoare cu treburile publice (O, III, 8) :

Mitte civiles super urbe curas.

Filozofia inerției începe să capete la Horațiu caracter budhist și dacă nu dăm de setea de moarte a romanticilor, în orice caz constatăm o voluptate de somn solitar, improprie, de s-ar propaga, unei vieți publice normale. Setei de calm, ataraxiei, Horațiu îi zice *„otium"*. Aceasta e o diminuare a tonusului vieții, spre a se obține o diminuare a durerii. Paradoxal vorbind, Horațiu e aproape schopenhauerian. Însă filozoful german luase mult din Horațiu, la momentul burgheziei dinaintea și după anul 1848. Cine nu merge pe mare nu se teme de furtună, cine n-are viță nu tremură de grindină și cel fără livezi nu duce grija secetei și gerului (O, III, 1). Averea, cu grija-i inerentă, e o sabie care atîrnă asupra omului, făcîndu-l să nu guste prînzul, cîntecul păsărilor și al țiterelor și să piardă somnul. Cel surprins pe mare, tracii furioși, mezii cu tolbă cer tihnă, *„otium"*, nu pietre prețioase, nu purpură, nu aur, nu onoruri consulare. O solniță patriarhală pe masă, cu pîinea respectivă (O, II, 16) elimină mizerabilele zbuciume pentru existență. Să nu năzuim spre multe într-o existență scurtă. Fiecare, prin urmare și sclavul, să stea în pielea lui, *„in propria pelle"* (S, I, 6). Înțelept este a te retrage la timp din tumult, înaintea bătrîneții. Te-ai jucat destul, ai mîncat și

ai băut destul, „*lusisti satis, edisti satis atque bibisti*“ (E, II, 2), e momentul de a slobozi calul care îmbătrînește (E, II, 1) :

Solve senescentem mature sanus equum.

Așadar Horațiu, temperament prematur senil, depune versurile și celelalte jocuri :

Nunc itaque et versus et cetera ludicra pono.

În scopul de a înlătura orice trepidație morală, Horațiu profesează agnosticismul care, cum am văzut, nu e numai metafizic. Principiul lui este (O, 1, 9) :

Ce va fi mîine ferește-te a întreba...

Quid sit futurum cras fuge quaerere...

Zeul rîde de acela care se zbuciumă, „*trepidat*“, de deznodămîntul ascuns, „*caliginosa nocte*“, în noaptea întunecoasă (O, III, 29). „*Scire nefas*“ : a ști e interzis. Viața e în veșnică mișcare și cît vorbim, timpul poznaș a și fugit, „*dum loquimur, fugerit invida aetas*“ (O, I, 2), apropiindu-se de moarte, a cărei previziune e dureroasă. Medicamentul ? „*ne quaesieris*“, să nu cercetezi :

Tu să nu mă întrebi Leuconae [fiind interzis a ști] ce sfîrșit
ne vor da zeii
Mie, ție, nici nu mai ispiti numerele babilonene.
Mult mai bine înduri așa, ceea ce va fi să se întîmple !
Că ne-a hărăzit Jupiter ierni multe sau că ultima va fi
Aceea care acum sfărîmă marea tyrrheniană de stîncile opuse,
Fii cu judecată, limpezește vinurile...

Vinurile sorbite împreună cu prietenii, cu tămîie și muzică, „*ture et fidibus*“ (O, I, 36), sînt un quietiv printr-o euforie blîndă (O, IV, 12) :

La timpul său e dulce a bate cîmpii,

Dulce est disipere in loco.

Cupele te fac, de ești nenorocit, să uiți mizeria (E, I, 5) :

Pe cine n-au izbăvit în sărăcia lucie ?

Contracta quem non in paupertate solutum ?

Vinul horațian a rezistat multă vreme, apoi condițiile economice i-au găsit, în epoca lui Delille, un concurent în ceai sau în cafea. Ducis aspiră după cafea în Tiburul său [1] :

Mon cher café, viens dans ma solitude
Tous les matins m'apporter le bonheur ;
Viens m'enivrer des charmes de l'étude ;
Viens emflammer mon esprit et mon coeur.

Totodată anacreonticul Horațiu caută mîngîiere și în poezie (O, I, 32), considerînd ca și Schopenhauer arta drept quietiv :

...o laborem
Dulce lenimen...

Luată în serios de cetățean, filozofia lui Horațiu duce la individualism și agorafobie. Totuși străbătînd Evul mediu, horațianismul a adus un strigăt înviorător de viață :

Quant'è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia,
Chi vuol esser lieto sia,
Di doman non c'è certezza.

Așa, Lorenzo de Medici. Acesta e vestitul *„carpe diem"* (O, I, 11), culege ziua. Fericirea e viața voioasă și acela e fericit care poate spune zilnic „am trăit", *„vixi"* (O, III, 29). Tînărul să nu disprețuiască amorul, danțul, Cîmpul lui Marte, forul, întîlnirile noaptea într-un ungher cu fata care chihotește și se-mpotrivește galeș cu degetul, *„digito male pertinaci"* (O, I, 9). Horațiu cîntă hîrjoanele de dragoste și ospețele : *„nos convivia, nos proelia virginum... in juvenes..."* (O, I, 6) și e

[1] *Petits poètes français*, II, p. 55 și *Jurnalul literar*, nr. 4—5. 1948, p. 60 urm.

fericit cu orice îi pică înainte ca şi parazitul Maenius, care mînca orice găsea la alţii, fără mofturi : *„nimirum hic ego sum“*, ei bine, acesta sînt eu (E, I, 15). Euforia vitală a luat-o Goethe în *Gesellige Lieder :*

Was sollen wir sagen zum heutigen Tag !
Ich dächte nur : Ergo bibamus !

Epicureismul astfel înţeles împinge la indiferentism moral şi diletantism, întrucît poetul nu se simte constrîns să jure în vorbele nici unui magistru, *„nullius addictus jurare in verba magistri“* (E, I, 1). În privinţa vinului e de făcut o observare. Weimar e destul de departe de Rin, însă Horaţiu trăia în aşa-numitele azi Castelli, în apropierea Falernului şi viilor. Imitarea lui Anacreon nu e o explicaţie satisfăcătoare. În acel timp, exploatarea, cu sclavi firește, a viţei de vie luase o mare extindere ca fiind mai fructuoasă şi permiţînd exportul, şi Horaţiu e inconştient autorul unei geniale reclame a vinurilor italice, ca Redi mai tîrziu prin *Ditirambul* său. El făcea operă de naţionalism vinicol, recomandînd a se sădi înainte de orice alt vegetal „sfînta viţă“ (O, I, 18) :

Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem,

lăudînd Massicul din Campania (O, I, 1), Caecubul scos din pivniţele strămoşeşti, *„cellis avitis“* (O, I, 37) : *„prome reconditum Lyde, strenua Caecubum“* (O, III, 28) vinul de Cales, din Campania, vinul de Formia (O, I, 20), Falernul din nordul Campaniei, vinul sabin. În toată opera lui Ovid nu sînt pomenite o singură dată aceste vinuri. Horaţiu e deci un oenolog, pentru care vinul nu este o convenţie ci o expresie geografică şi economică. Falernul a devenit peste milenii sinonim cu vinul aromat şi spirtuos. Poetul leagă de fiecare recoltă un moment naţional, lipind, cînd astupă cu plută şi pecetluieşte amforele, o etichetă cu numele consulilor (O, III, 21) şi ca să nu pară îndemnător la viţiu, ne asigură că însuşi bătrînul Caton îşi încălzea ades virtutea cu vin :

Narratur et prisci Catonis
Saepe mero caluisse virtus.

A bea, ținîndu-se faclele aprinse pînă ce Phoebus întors gonește stelele, e permis, deșertîndu-se pahare pentru luna nouă, pentru miezul nopții, după numărul grațiilor (aci ar dori să se oprească poetul) și după numărul muzelor (O, III, 19). Horațiu ne asigură totuși, că, mai tînăr (E, I, 14), bea zdravăn Falern după masă, sclavul său cunoscîndu-l *„bibulum media de luce Falerni"*.

Cu toate că epicureismul ia în deriziune temerea de moarte ca fiind nefundată, Horațiu apare cuprins de neliniște. Spectrul bătrîneții și al morții îl obsedează. Mai epicurean este citatul Hesnault :

> Totul moare în noi cînd murim :
> Moartea nu lasă nimic, ea însăși nefiind nimic.

Poetul se cutremură de bătrînețea posacă, *„canities morosa"* (O, I, 9) și împotriva femeilor rezistente se răzbună, cam crunt, prevestindu-le hidoasa decrepitudine. Pe soția lui Ibycus, poamă bună, o trimite la tors lînă și o deconsiliază a mai sta între tinere, gătită cu trandafiri, cîntînd din țiteră și dînd pe gît urciorul pînă la drojdii (O, III, 15) ; unei „putida" îi evocă dintele negru, fruntea îmbătrînită, *„putres equina quales ubera, venter mollis"*, femurul subțiat și-i urează o îngropăciune măreață (Ep. 8) :

> Fii fericită și imagini triumfale
> Să însoțească înmormîntarea ta.
>
> *Esto beata, funus atque imagines*
> *ducant triumphales tuum.*

„Zeii au auzit, Lyce — zice alteia — rugăciunile mele, zeii le-au auzit. Lyce : devii babă", *„fis anus"* (O, IV, 13) și-i pune întrebări tulburătoare în stilul lui Neagoe Basarab :

> Unde-a fugit, vai, nurul, unde rumeneala, unde
> legănarea onestă ?
>
> *Quo fugit venus heu, quove color, decens*
> *Quo motus ?*

Și-o presupune din timpul cioarei bătrîne, *„cornicis vetulae temporibus"*. Iar Lydiei îi prevestește că va fi părăsită de curtezani (O, I, 25) :

Invicem moechos anus arrogantes
Flebis in sole levis angiportu
Thracio bacchante magis sub inter
Lunia vento.

Pe curînd, babă disprețuită de curtezani,
Vei plînge neînsemnată pe o uliță singuratică,
În timp ce vîntul tracic chiuie mai tare
În nopțile fără lună.

De aici s-a inspirat Ronsard [1] :

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle...

și probabil Shakespeare [2].

When forty winters shall besiege thy brow
And dig deep trenches in thy beauty's field,
Thy youth's proud livery, gaz'd on now,
Will be a tatter'd weed, of small worth held.

(Cînd patruzeci de ierni îți vor asedia fruntea și vor săpa adînci brazde în cîmpul frumuseții tale, trufașa ta livrea a tinereții, acum admirată, va fi o haină de doliu zdrențuită, socotită de puțin preț.)

Nu luminos întîmpină Horațiu sfîrșitul. Moartea zboară asupra-i cu aripi negre (S, II, 1), *„mors atris circumvolat alis"*, sîntem înconjurați de noapte și de duhuri fabuloase (O, I, 4) :

Jam te premet nox fabulaeque Manes.

[1] *Oeuvres choisies* de Pierre de Ronsard, ed. C. A. Sainte-Beuve, Paris, Sautelet, 1828, p. 71.

[2] *The Plays and Poems* by W. Shakespeare, Leipzig, E. Fleischer, 1800, p. 921.

Omul notoriu în porticul lui Agrippa și pe calea lui Appius va merge unde s-au dus Numa și Ancus (E, I, 6). Anotimpurile sînt circulare (O, IV, 7) :

Diffugere nives, redeunt jam gramina campis
Arboribus comae ;

Zăpezile s-au dus, se întorc ierburile cîmpurilor
Și coamele arborilor ;

dar morții nu se mai întorc :

Noi dacă coborîm
Acolo unde-i slăvitul Aeneas, unde sînt bogații Tullius
și Ancus,
Pulbere și umbră sîntem.

Pulvis et umbra sumus.

Moartea e ultima limită a lucrurilor, „*Mors ultima linea rerum est*" (E, I, 16) și o singură noapte ne așteaptă pe toți, „*omnes una manet nox*" (O, I, 28). Vei ieși din pămînturile cumpărate pe rînd, din casa de la oraș și din cea de la țară, pe care o scaldă Tibrul galben și moștenitorul va pune stăpînire pe bogățiile adunate grămadă (O, II, 3). Moartea palidă bate din picior deopotrivă în colibele săracilor și în turnurile regilor (O, I, 4) și același pămînt e deschis deopotrivă săracilor, ca și copiilor de regi și Caron inexorabilul nu poate fi mituit cu aur (O, II, 18 ; O, II, 3).

Eheu, fugaces, Postume, Postume,
Labuntur anni...

Evlavia, importanța socială nu înduplecă moartea, „*sive reges sives inopes erimus coloni*" (O, II, 14), de-am fi regi sau țărani săraci, și toți vom părăsi pămîntul și casa, iubita soție și dintre toți arborii pe care i-am îngrijit nu ne va urma decît chiparosul. Tonul sumbru al acestor lamentații aduce aminte de *Psalmii* lui David și de Eclisiast și într-adevăr s-a întîmplat acest lucru curios că pietiști ca Lefranc de Pompignan și J. B. Rousseau sau clasiciștii ruși au împerecheat oda

horaţiană cu psalmodia davidiană, făcînd din cîntecele lui Horaţiu cel materialist şi incredul, versete pioase.

Mereu contradictoriu, fiindcă trăia în contradicţii, Horaţiu alungă el însuşi spectrul morţii şi devine un poet al vieţii, întîi de toate al naturii. Fără a fi somptuos ca Virgil, uzînd mai bucuros de sugestii şi elipse, de desenul uşor, deşi, după el poezia e pictură, *„ut pictura poesis"* (A. P.), el e un poet cu senzaţia universului. Soarele e pentru el şi luminos şi negru, *„le soleil noir"* al lui Gérard de Nerval (S, I, 9) :

Huncine solem
Tam nigrum surrexe mihi !

Ce soare
Negru a răsărit azi pentru mine !

Luna nu mai este o simplă figuraţie mitologică, ci o planetă vizibilă. Chloris are umărul alb, strălucitor, precum luna curată pe marea nocturnă (O, II, 5) :

...Chloris albo sic umero nitens
ut pura nocturno renidet
luna mari...

Nori negri ascund cîteodată luna (O, II, 16) ;

atra nubes
Condidit lunam.

Stelele ies pe cer cînd noaptea întinde umbrele pe pămînt (S, I, 5) :

Jam nox inducere terris
Umbras et caelo diffundere signa parabat.

Crescut în regiunea muntoasă şi silvestră, Horaţiu ne va călăuzi cu imaginaţia în regiunile umbroase ale Heliconului, *„umbrosis Heliconis oris"* (O, I, 12), pe Haemul înghеţat, *„gelidove in Haemo"*, pe care Ovidiu (*Ep. ex Ponto*, 1, IV, ep. V. v. 5) îl vede acoperit de nori, *„opertum nubibus Haemon"*, în frigul munţilor Paeligni, *„Paelignis frigoribus"*

(O, III, 19). Altitudinea și în special răcoarea îl atrag. Astfel escaladează Sabinul înalt, *„arduos tollor Sabinos"* (O, III, 4), salută lanțul Alpilor, *„Alpium juga"* (Ep. 1), dă o mențiune Erymanthului negru de păduri din Arcadia (O, I, 21), *„nigris... Erymanthi silvis"*, evocă cirezile colegiilor pontificale păscînd pe Algidul înzăpezit, *„nivali Algido"*, între stejari și goruni, *„quercus inter et ilices"* (O, III, 23) sau pe pășunile albane, Apulia cea cu mari păduri de stejari, *„latis... aesculetis"* (O, I, 22) și cu lupi. Poetul locuia într-o vale strîmtă, *„reducta valle"* (O, I, 17), cu păduri prin împrejurimi, unde canicula nu îndrăznea să intre. Pădurea răcoroasă și poezia îl scăpau de vulg, voia să spună de cei neînțelepți (O, I, 1) :

me gelidum nemus
Nympharumque... secernunt populo...

Acest spirit de ascensiune și de divagație în pădure îl va împrumuta Petrarca și la această epocă nu trebuie să vedem în el în primul rînd omul care caută singurătatea, ci dimpotrivă, după superstiția și asceza medievală pe poetul care descoperă natura vie.

Horațiu arată o spaimă accentuată de intemperii și apă, rîuri, mare, zăpadă, și are tendința de a percepe totul năprasnic și sublim. Ce este Aufidul, rîu trecînd pe lîngă Venusia natală ? O apă modestă. Poetul îl descrie ca pe un Gange cînd rostogolindu-se „se înfurie și pregătește potop teribil pentru ogoarele cultivate" (O, IV, 14). Fluviile urlă, umflate de zăpada iernii, *„fluvii strepunt hiberna nive turgidi"* (O, IV, 12), sporite de șuvoaie, prăbușindu-se peste pietrele roase, smulgînd trunchiuri, turme, case, făcînd să răsune munții și pădurile vecine, *„non sine montium clamore vicinaque silvae"* (O, III, 29), Tibrul galben umflîndu-se violent dărîmă templul Vestei (O, I, 2), Pindar e rîu clocotitor, mărit de ploi, ieșit din maluri și năruindu-se imens (O, IV, 2). O imagine terifică e aceea a deluviului, cînd peștii s-au oprit în vîrful ulmului, *„piscium et summa genus haesit ulmo"* (O, I, 2). Jupiter a îngrozit Roma trimițînd potop de zăpadă și grindină, *„nivis atque dirae grandinis"* (O, I, 2). Iarna, *„horrida tempestas"* micșorează cerul cu nori, aduce ploi și zăpezi, *„imbres nivesque"*. Atunci pădurile răsună

de vînt, „*silvae Threicio Aquilone sonant*", producînd mîhnire, „*aegrimonia*", ce nu se poate combate decît cu vin și cîntec, „*vino cantuque*" (Ep. 13). A călători pe mare e teribil. Horațiu blestemă pe poetastrul Maevius să fie clătinat din amîndouă părțile de corabie, să se rupă odgoanele, vîslele la suflul Eurului, și Aquilonul care frînge pe munți stejarii să bată cu putere (Ep. 10). E posibil ca Horațiu să fi suferit de rău de mare, fiind și slab de stomac, cum mărturisește, și neputînd bea orice apă (S, I, 5). Cînd Virgil pleacă în Grecia, poetul imploră toți zeii să-l apere, rugîndu-i să lege vînturile turbulente. După el trebuie să ai piept de stejar ca să te încumeți pe o plută șubredă și declară că nu poți să nu plîngi cînd vezi marea învolburată (O, I, 3) :

Qui siccis oculis...
...vidit mare turbidum ?

Evită apele mării, „*vites aequora*", sfătuiește el o corabie, poate simbolic a statului, gîndindu-se la catargul rupt de Afric și la pînzele sfîșiate și o îndeamnă să se întoarcă în port, „*fortiter occupa portum*" (O, I, 14). Îi plac însă șipotele, fîntîna Bandusiei mai limpede decît sticla, „*splendidior vitro*", desfășurîndu-se deasupra unei peșteri și la care, la ora Canicule vin taurii dejugați și oile (O, III, 13), grota răsunătoarei Alburnea, „*domus Alburneae resonantis*" (O, I, 7) și după băutură socotea că e plăcut a te întinde sub un copăcel verde sau la izvorul unei ape sacre (O, I, 1) :

nunc viridi membra sub arbuto
Stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae.

Îl încînta și ploaia, ca pe D'Annunzio mai tîrziu, (Ep. 2), ascultînd cum frunzele foșnesc de ropotul ei :

Frondesque lymphis obstrepunt manantibus.

Scurta descriere a Tibrului (E, I, 16) relevă un om cu mare sentiment al peisajului :

[Sînt] munți neîntrerupți, de nu i-ar tăia o vale opacă,
Dar așa încît soarele răsărind să privească partea dreaptă,
[Iar] coborînd pe carul în fugă să învăluie în aburi stînga.

Anotimpul pentru care Horațiu are mai multă percepție este (motiv pentru care a plăcut nordicilor) iarna, „*bruma*" aceea care mînjește cu nea țarinile Albanului, „*nives Albanis illinet agris*" (E, I, 7), cînd ogoarele sînt albe de promoroacă, „*prata canis albiscant pruinis*" (O, I, 4), cînd neaua e groasă pe Soracte (O, I, 9), încovoind pădurile iar apele înțepenesc de îngheț (aci imită pe Alceu, dar cu experiență directă) [1]. Atunci Eur, tovarășul Iernii, smulge frunzele uscate, „*aridas frondes*" (O, I, 25) și acoperă cu ele pădurea pe jos, umplînd totdeodată țărmul de alge inutile (O, III, 17) :

Mîine vijelia trimisă de Eurus
Va acoperi pădurea de frunze nenumărate
Și țărmul de alge inutile,
Dacă nu greșește bătrîna cioară
Prevestitoare de ploaie.

Gerul îndurează zăpada și vîntul zgîlțîie ușa (O, III, 10) :

Auzi cu ce zgomot muge ușa, de vînt.

Audis, quo strepitu ianua...
. . . . . *remugiat*
ventis.

Decembrie doboară podoaba pădurilor, „*silvis honorem*" (Ep. 11). Imaginile autumnale se confundă cu cele ale iernii. Probabil toamna se rostogolesc norii pe cerul negru, „*obscuro... caelo*", șterși deodată de vîntul Notus (O, I, 7). Atunci încetînd muncile, argații se strîng la vatră, petrecînd cu vin și cu purcel de două luni (O, III, 17). Primăvara este anotimpul exultanței, prevăzută încă de la Nonele lui decembrie, cînd turma zburdă pe cîmpia ierboasă și satul iese vesel la cîmp, împreună cu boul leneș. Plugarul îi trage un joc, izbind de trei ori cu piciorul, „*ter pede*", în pămînt, fel de a spune că o să aibă de furcă cu el (O, III, 18). Primăvara turmele dau năvală afară

[1] K. Heinemann, *Die klassische Dichtung der Griechen.* Leipzig, Kröner V., p. 44 urm. Cfr. și A. Pierron, *Hist. de la littérature grecque,* XVII-e éd. Paris, Hachette, 1919, p. 166.

din staule, corăbiile alunecă în mare pe tălpile rotunde, sosirea ei stîrneşte fior în frunzele mişcătoare, „*mobilibus veris inhorruit adventus foliis*“ (O, I, 23), ţăranul părăseşte vatra, Venus Cytherea conduce horele graţiilor şi nimfelor în bătaia lunii, „*imminente luna*“, şi asprimea gerului se topeşte (O, I, 4) :

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni.

Pămîntul dur de îngheţ se înmoaie, păstorii de oi zic din fluier şi corăbiile alunecă pe mare cu pînzele umflate de vînt (O, IV, 12). Horaţiu prin urmare, ca şi Virgiliu, nu face o poezie de cabinet, se inspiră în plin aer cu imagini populare, scriind o dată o epistolă îndărătul templului putred al Vacunei (E, I, 10), trăieşte printre plante şi animale. Păsările îi ciripesc în păduri, „*queruntur in silvis aves*“ (Ep. 2), în faţa lui şopîrlele verzi, „*virides lacertae*“, zvîcnesc clătinînd mărăcinii, „*rubum*“ (O, I, 23), albinele cutreieră în jurul pădurilor şi malurilor jilave ale Tibrului, deasupra cimbrului (O, IV, 2), caprele lui Horaţiu pasc pe muntele Lucretilis, cu şerpi verzi, „*colubrae*“, nu departe de Mandela şi Varia şi de valea rîului Digentia care se varsă în Anio, Teverone de azi, şi un sclav păstor cîntă din „*fistula*“, făcînd să răsune văile şi stînca cu povîrniş a dealului Ustica, vecin cu casa poetului (O, I, 17). Printre sălciile ude, „*in udo salicto*“, se scaldă junca, înfierbîntată de arşiţă (O, II, 5). Emulînd cu Virgil, Horaţiu a notat şi trapul calului, pe caldarîmul Romei (Ep. 16) :

...et urbem
Eques sonante verberabit ungula.

În fine, în ordinea imaginilor somptuoase, păunul arată minuni pictate în coadă, „*picta... spectacula cauda*“ (S, II, 2).

Horaţiu e un cîntăreţ delicat al pomilor italici, al pinului în primul rînd. Plantase unul el însuşi deasupra vilei sale, dedicîndu-l Dianei Nemorensis, zeiţă a pădurilor (O, III, 22) :

Imminens villae tua pinus esto.

Să fie al tău acest pin ce domină vila mea.

Simţea măreţia pinului izbit de topor, „*mordaci... icta ferro pinus*“ (O, IV, 6). Pinul înalt şi plopul alb îşi unesc umbrele

(O, II, 3), *„pinus ingens albaque populus umbram consociare... amant"*. Apoi notează zbuciumul molatic al chiparoșilor, al ulmilor (O, I, 1) :

nec cupressi
Nec veteres agitantur orni,

amintește chiparosul smuls de Eur, *„impulsa cupressus Euro"* (O, IV, 6). În grădină cultiva trandafirul ce se scutură repede, *„nimium breves... rosae"* (O, II, 3), imitat de poeții Renașterii.

Horațiu e întîiul poet al căminului rural, nu poet bucolic idilizînd, ci un descoperitor al poeziei existenței prozaice, la fermă, în special după terminarea muncilor de vară. Momentul inițial este agonisirea lemnelor de ars (O, III, 17) :

Cît poți
Strînge lemn uscat,

Dum potes, aridum
Compone lignum.

Cînd ai lemne, le arunci în vatră, și bînd vin din recolta proprie privești pe fereastră Soractele albit de zăpadă (O, I, 9) :

Topește frigul punînd din belșug
Lemne pe foc și scoate generos
O, Taliarh, vin [bun] de patru ani
Din amfora sabină cu două toarte.

Dissolve frigus ligna super foco
Large reponens atque benignius
Deprome quadrimum Sabina,
O Thaliarche, merum diota.

Tabloul general al vieții la fermă, îl face cămătarul Alfius (Ep. 2). El visează să aibă vițe împletite pe plopi care să dea struguri sfidînd purpura, *„certantem... uvam purpurae"*, livezi de pomi fructiferi, ca de pildă pere altoite, stupi de albine, a căror miere scursă din faguri s-o pună în amfore curate.

Și-ar petrece vremea păzind cirezile de boi, rătăcind în văi înguste cu oile, pe care le-ar tunde, tolănindu-se sub un stejar bătrîn, în iarba deasă și dormind la ropotul dulce al ploii. Toamna și iarna ar prinde iepuri, cocori, sturzi, mistreți. Ar avea firește nevastă (aci Horațiu nu mai e de acord) care ar mulge oile întoarse de la pășune, le-ar închide în ocolul de nuiele, ar pune vreascuri pe foc și ar pregăti o cină frugală cu măsline, măcriș, vin adus în urcior și la zile mari cu cîte un ied sau miel. Sclavii s-ar înșira ca niște copii în jurul statuetelor Larilor, frecate bine cu untdelemn și ceară. Acest tablou de intimitate, la moment sclavagist, nu e o idilă, însă răspunde firește numai aspirației stăpînului. Oricum, eliminînd socialul, Horațiu rămîne un liric al naturii.

Și mai presus de orice, el este un medic al misticismului în dragoste, cultivînd un Eros sănătos, cu o sensibilitate ce nu degenerează în spasm și nevroză. Femeile lui nu sînt nici îngeri, nici demoni. Lydia cu semne de mușcătură pe buze (O, I, 13), Myrtale libertina, mai rea decît valurile Adriaticei, *„fretis acrior Hadrias"* (O, I, 33), care l-a ținut în obezi pe poetul iubind altădată pe Lalage cea care rîde dulce, vorbește dulce, *„dulce ridentem Lalagen... dulce loquentem"* (O, I, 22) sau pe fudula Chloe, *„Chloen... arrogantem"* (O, III, 26), Lucana (E, I, 15), Phryne nemulțumită cu unul singur, *„nec uno contenta"* (Ep. 14), sînt femei nefalsificate, privite cu indulgență și la care poetul a avut acces (O, III, 26) :

Am trăit pînă azi iscusit la fete
Și m-am războit nu fără glorie.

Vixi puellis nuper idoneus
et militavi non sine gloria.

Horațiu respinge chinul în iubire (S, I, 2), plăcîndu-i dragostea ușor de căpătat și facilă *„namque parabilem amo venerem facilemque"*, afectînd a căuta fericirile carnale (O, I, 13) :

Felices ter et amplius
quos inrupto tenet copula...

Dar e desigur o ironie prin care vrea să inculce că dragostea e un instinct natural. Chloe sperioasa e consiliată a-și lăsa mama, fiind timpul a urma pe bărbat (O, I, 23) :

desine matrem
Tempestiva sequi viro.

Alta pe care o ține bătrînii zgîrciți, *„senes parci"* (O, II, 8), se jură pe cenușa mamei, pe stele, *„toto taciturna noctis signa"*, pe zeii toți, spre hazul Venerei, că va fi credincioasă. Însă nu poate, fiindcă dintele ei nu e negru și unghia nu încă urîtă. Natura e incoercibilă. Este un lucru nenorocit, *„miserarum est"*, a nu acorda naturii drepturile ei, din temere de părinți și a nu da joc amorului, *„ne... amori dare ludum"* (O, III, 12). Sclava însăși nu trebuie ocolită (O, II, 4) :

Să nu-ți fie rușine, Phoceu din Xant
De a iubi o sclavă...

Nec sit ancillae tibi amor pudori
Xanthia Phoceu...

Merită atenția femeii bărbatul voinic, frumos, care, ca Enipeus, cîrmește iscusit calul prin ierburile cîmpului lui Marte, *„flectere equum sciens... gramine Martio"* (O, III, 7), sau ca Hebrus, care și el e un călăreț mai bun decît Belerofonte și înoată în Tibru (O, III, 12). Sentimentul nu lipsește, în forma demnității ofensate a unei amărăciuni măsurate, cînd *„certus dolor"* invadează sufletul. Poetul se mărginește a releva ușurătatea știută a femeii și a memora cu vibrație clipele solemne. Neera îmbrățișase pe Horațiu mai strîns decît iedera stejarul și se jurase a-i fi credincioasă cît timp lupul va mînca oi, Orion va pricinui furtuni pe mare și vîntul va trece prin pletele netunse ale lui Apollo, adică în veci (Ep. 15) :

Era noapte și luna lucea pe cer
Printre stele mai mici,
Cînd tu care aveai să superi puterea marilor zei
Jurai în vorbele mele.

Nox erat et caelo fulgebat luna sereno
Inter minora sidera,
Cum tu, magnorum numen laesura deorum
In verba jurabas mea...

Reproşurile sînt reciproce (O, III, 9) :

HORAŢIU

Cît timp ţi-eram drag ţie,
Şi nici un tînăr nu-ţi punea mai bine
Braţele în jurul grumazului alb,
Am trăit mai fericit decît regele perşilor.

LYDIA

Cîtă vreme n-ai fost aprins pentru o alta
Şi [eu] Lydia nu veneam după Chloe,
Iar numele Lydia zicea multe,
Am trăit mai ilustră decît Ilia Romana.

Însă îndrăgostiţii n-au supărarea tenace şi se împacă iute :

LYDIA

Deşi el [Calais] e mai frumos ca Luceafărul,
Iar tu mai uşor ca pluta şi mai
Irascibil decît Adriatica înşelătoare,
Bucuros voi trăi cu tine, cu dragă inimă
voi muri cu tine.

Nu se poate spune că poetul n-avea patos. O temă care a fost, între altele, imitată e aceea a poetului plîngîndu-se de a fi ţinut la uşă pe ger (O, III, 10) :

Lyce, dacă ai bea din Donul îndepărtat
Căsătorită cu un bărbat sălbatic,
Totuşi ai plînge să mă expui Crivăţurilor
din ţara ta,
Întins în faţa porţii ghintuite.

Góngora reproșează același lucru unei ingrate señora[1]:

¡ Que de noches frias
que me tuvo el hielo,
tal, que por esquina
me juzgó tu perro,
y alzando la pierna
Con gentil denuedo,
me argentó de plata
los zapatos negros !

(Ce de nopți reci, gerul m-a făcut astfel că m-a judecat drept zid de piatră ciinele tău și ridicînd piciorul cu un gest gentil îmi stropi cu argint ghetele negre !)

Un poet în ger e de asemeni Eminescu,

Cînd degerînd atîtea dăți
Eu mă uitam prin ramuri
Și așteptam să te arăți
La geamuri.

În teoria artei, Horațiu e mai apropiat de noi decît oricare altul. Ideile sale sînt aristotelice, însă elaborate de un poet care-și cunoaște meseria. Principiul de la care pornește e acela al verosimilității (A. P.) :

Dacă un pictor ar voi să lege un grumaz de cal
Cu un cap de om și să acopere [totul] cu felurite pene,
Adunînd fragmente de pretutindeni, așa cum femeia
frumoasă în sus
Se termină cu rușine ca pește îngrozitor
Admiși a privi, vă veți ține [oare] rîsul, prieteni ?

Se presupune obiecția : „pictorii și poeții au avut totdeauna egală facultate de a îndrăzni orice". Însă Horațiu nu respinge produsul semnificativ al imaginației ci hibridul, del-

[1] Luis de Góngora, *Poesías*, Prologo de Santiago Montoto de Sebas, tercera edicion, Madrid, Fernando Fe.

finul pădurilor și mistrețul valurilor, „*delphinum silvis... fluctibus aprum*". Poezia e pictură, „*ut pictura poesis*", dar nu e de un naturalism naiv ca imaginile meșterilor de la parterul cazarmei de gladiatori Aemilia, care reproduceau pedestru unghiile, firele de păr. Intenția fundamentală a lui Horațiu este de a scrie poezie lirică (O, I, 1) :

Quod si me lyricis vatibus inseres
Sublimi feriam sidera vertice.

Dacă mă prenumeri printre poeții lirici
Ating cu capul trufaș stelele.

Însă poezia se deosebește de satiră și epistolă, care sînt proză curată. În versurile lui Ennius (S, I, 4) :

După ce discordia neagră
A spart canaturile ferecate și porțile războiului,

Postquam Discordia taetra
Belli ferratos portasque refregit,

e un „*nescio quid*", un „*je ne sais quoi*", constînd, observăm noi, în metaforă. În consecință, Horațiu ca și Aristot nu respinge fantasia ca instrument realist și subordonează plasticul ideii, ca unul de altminteri care profesează o poezie tipic ideologică. Scopul artistului e de a transpune genericul în particular (A. P.) :

Difficile est proprie communia dicere.

Greu este a spune [sentimente] generale în chip individual.

Comandamentul estetic este ordinea clară, „*lucidus ordo*", unitatea :

În scurt [opera] fie cum poftești, dar [să fie] simplă și una.

Denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum.

Condamnînd naturalismul plat, evident nu acceptă descripția abuzivă, „șerpuirile apei alergînd pe cîmpurile fermecă-

toare sau fluviul Rin sau curcubeul", acolo unde nu le e locul. Omisiunea și condeiul sumar, adică sugestia, sînt mai eficace :

> Virtutea sau frumusețea ordinii va fi aceasta, sau mă-nșel,
> Că [scriitorul] spune acum numai ceea ce trebuie spus acum,
> Amînă multe și le omite momentan.
>
> *Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,*
> *Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici,*
> *Pleraque differat et praesens in tempus omittat.*

Deci scuză lacuna, oricît se îndignează de moțăirile lui Homer (*„indignor quandoque bonus dormitat Homerus"*), căci „e îngăduit ca somnul să se furișeze într-o muncă atît de lungă". Nu admite totuși obscuritatea :

> Mă silesc să fiu scurt
> Devin obscur.

În general, Horațiu e în contra artei goale, de pură verbalitate sau de exhibiție. Exista atunci un decadentism formal, un adevărat gongorism, urmărind surpriza cititorului prin prozaic sau prin îndrăzneli metaforice și Horațiu face aluzie la poetul Furius, ilustru prin versul *„Juppiter hibernas cana nive conspuit Alpes"*, „Jupiter a scuipat Alpii hibernali cu zăpadă căruntă" și prin atributul de tip marinist „încordat ca un cîrnat gras", *„pingui tentus omaso"* (S, II, 5). În teatru, publicul începuse a se dezinteresa de drama în sine și a cere toalete și exhibiții de obiecte luate ca pradă, ovaționînd pe actorul care intra într-un costum somptuos, înainte ca aceasta să deschidă gura. Atunci ce place ? se întreba poetul. Lîna imitînd viorelele cu vopsea tarentină (E, II, 1). Conținutul artei este viața în forma superioară a observației morale generice prin studiul psihologic al naturii umane și prin experiență (A. P.) :

> Experiența morală este principiul și izvorul artei de a scrie bine.
> Hîrtiile socratice vor putea să-și arate fondul
> Și cuvintele vor urma fără silă materia prevăzută.

Cine a învățat ce datorează patriei și ce prietenilor,
Ce dragoste merită părintele, fratele care trebuie iubit și oaspetele,
Care este datoria senatorului, care a judecătorului,
Care e rolul comandantului trimis în război, acela negreșit
Va ști să reprezinte caracterul fiecăruia.
Voi recomanda a lua în considerare exemplul vieții și al moravurilor,
Ca imitator care învață și scoate de aci vorbirea vie.

Piesele de teatru chiar fără frumusețe și artă, dacă sînt bogate în observație morală reține mai puternic poporul decît versurile sărace de viață și fleacurile sonore, *„versus inopes rerum nugaeque canorae"*. Horațiu face observații interesante de psihologie, despre corelația psihofizică între sentiment și mimică, emoție și cuvînt, *„animi motus interprete lingua"*, despre contaminația rîsului și plînsului : dacă vrei să plîngi, plîngi tu cel dintîi, *„si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi"*. Dar cea mai interesantă e aceea de psihologie diferențială. Omul nu e o categorie fixă ci un proces istoric, cum am văzut chiar contradictoriu, încît schematizarea trebuie să țină seamă de factorul dialectic :

Trebuie să notezi moravurile fiecărei vîrste
Și să dai ce se potrivește naturii mișcătoare și anilor.
Copilul care știe să imite cuvintele și calcă pămîntul
Cu picior sigur, bucuros să se joace cu cei deopotrivă, prinde
Și lasă necazul cu ușurință și se schimbă pe fiecare ceas.
Tînărul imberb se bucură, paznicul fiind în sfîrșit îndepărtat,
De cai și de cîini, de cîmpul însorit și cu buruiene [al lui Marte]
Ceară [cînd e vorba] a fi tras spre vițiu, recalcitrant față de sfătuitori,
Prevăzător tardiv al celor de folos, risipitor al banilor.
Îngîmfat și lacom și gata să-și lase iubita.
Schimbîndu-și gusturile, vîrsta și sufletul bărbatului
Caută puterea și prieteniile, umblă după onoruri,
Se ferește de a fi făptuit ceea ce se silește să schimbe curînd.
Pe bătrîn îl înghesuiesc infirmități multe, fie că
Se abține și se teme să uzeze de ceea ce a strîns, nenorocit cu ce a agonisit,
Fie că oferă toate lucrurile timid și înghețat,

Lăsător de azi pe mîine bogat, în nădejdi, leneș și lacom de ceea ce va fi,
Circotaș, văităreț, laudator al timpurilor trecute...

...laudator temporis acti.

Cu aceste principii, Horațiu a scris pagini de satiră realistă, familiare ca o pictură olandeză, precum naratia călătoriei la Brundisium, în care totul vorbește ochiului. Forul lui Appius, ticsit de marinari, crîșmari și răufăcători, sclavii și marinarii înjurîndu-se, traiectul pe canal, în regiune paludoasă, pe o îmbarcație trasă de pe mal cu catîrul, protestele pasagerilor asupra excesivei încărcări a vasului, țînțarii, broaștele, îmbătarea marinarilor, adormirea plutașului după ce-a legat catîrul cu o funie, repezirea unui călător indignat că stă pe loc, cu parul în plutaș și catîr, înfoierea pretorului de la Fundi în toga cu pretextă și în tunica cu laticlavă ; panorama munților Apuli, fumul focului cu crengi ude de la Trivicum, călătoria în trăsură, pe roate, *„raedis"*, apa sălcie, drumul rău din cauza ploii etc.

Însă poetul nu e un spectator indiferent, el are o misiune politică și socială, e util cetății, *„utilis urbi"*, educă copilul în sens civic și moral (E, II, 1) :

Poetul formează gura fragedă și gîngăvită a copilului,
Abate încă de pe acum urechea de la cuvîntările obscene,
Apoi educă sufletul prin sfaturi iubitoare,
Îndreptător al asprimii, invidiei și urii ;
Împărtășește faptele corect, instruiește generațiile care se ridică
Prin exemple ilustre, consolează pe nevoiaș și pe bolnav.

Deși poetul arată indiferența la evenimentele politice, însă îndepărtate, ce fac cantabrii, ce fac sciții, sfătuind a nu pune astfel de întrebări *(„remittas quaerere")* și a sta întins sub un pin înalt sau sub platan, uns cu un nard asirian și cu părul cărunt parfumat cu trandafir, abstragerea nu merge pînă la dezinteresarea de treburile romane. Multe ode, precum *Carmen saeculare*, sînt opere politice, în serviciul statului :

Poetul — *„vates"*, asemeni lui Orpheu, are în cetate o funcție constructivă :

A deosebi [treburile] publice de cele private, cele sacre de cele profane,
A interzice concubinajul vagabond, a da legi soților,
A clădi cetăți, a săpa legile în lemn.

Sau mai lapidar :

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.

Ia toate voturile acela care amestecă utilul cu dulcele,
Delectînd și totdeodată instruind pe cititor.

E onest să relevăm că Horațiu se lasă condus aci și de noțiunea de tact, încercînd un compromis între dorințele bătrînilor austeri și preferința aristocraților pentru scrierile de pură delectație :

Comițiile bătrînilor ocăresc [scrierile] lipsite de roade [morale]
Mîndrii Ramnes disprețuiesc poemele austere.

Filozofia *„quod satis est"* e aplicată deci la artă, cerîndu-se, *exempli gratia,* o mijlocie între rafinament și sublim :

... pe cel care cultivă lustruiala îl părăsesc
Nervul și suflul, cel care cultivă grandiosul umflă.
Prudentul și prea timidul în fața furtunii se tîrăște pe pămînt.

Concepția scriitorului cetățean a pus-o în faptă Horațiu în satire, imitînd pe acel Luciliu care a frecat Roma cu multă sare *„sale molto Urbem defricuit"* (S, I, 10), fiind unul care a lătrat pe cel vrednic de ocară, el însuși întegru, *„opprobriis dignum latraverit, integer ipse"* (S, II, 1). Întotdeauna măsurat poetul se mulțumește cu ironia (S, I, 1) :

ridentem dicere verum
Quid vetat ?

Ce ne împiedică
Să spunem adevărul rîzînd ?

considerînd că ridicolul e mai puternic decît asprimea *„ridiculum acri fortius“* (S, I, 10). El n-are vehemența lui Juvenal, se oprește pe linie defensivă și condeiul ca o spadă acoperită cu teaca îl păzește, *„me veluti custodiet ensis vagina tectus“* (S, II, 1). În orice caz ideea poetului combatant pentru societate a fost cîștigată.

Horațiu a deschis procesul între antici și moderni, întrebînd pe cei care cred că întocmai ca vinul poemele se fac mai bune cu cît sînt mai vechi, unde este granița anticului, dacă scriitorul căruia îi lipsește o lună de la o sută de ani e antic sau modern (E, II, 1); „căci dacă grecilor le-ar fi fost urîtă noutatea, tot atît ca și nouă, ce-ar mai fi acum vechi?“ Bătăușul Orbilius torturase în școală pe poet cu cîntecele lui Livius. În ele erau lucruri bune, dar cereau îndreptări (E, II, 1). Poetica horațiană pretinde introducerea unei tematice naționale. Subiectele mitologice, în lirică, enumerate de poet (O, I, 17), erau cam următoarele: Orfeu care oprește cursul rîurilor și trage după el stejarii, Jupiter întocmitor al lumii, Athena, îndrăzneață în războaie, Bacchus, Diana-lună, vînătoare a fiarelor, Phoebus teribil prin săgeți, Hercul, Dioscurii etc. (O, I, 15). Horațiu propune motive lirice naționale: Romulus, tihnita domnie a lui Pompiliu, *„quietum Pompili regnum“*, fasciile superbe ale lui Tarquinius, *„superbos Tarquini fasces“*, moartea nobilă a lui Caton, *„Catonis nobile letum“*, Regulus, Scaurii, Paullus, Fabricius, Curius, Camillus, Marcellus, Caesar-August (O, I, 12). E cum am zice noi Negru-Vodă, Dragoș, Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare etc. Poetul e anticosmopolit, vestejind corupția xenofilă, în virtutea căreia fecioara joacă danțuri ioniene (O, III, 6), însă admite imitarea marilor modele grecești, cum făcuse el, în spirit latin. Lucrul este evident în materie lingvistică. Deși unii pretindeau că un jargon greco-latin e bun ca Falernul amestecat cu vin de Chios, *„ut Chios nota si commixta, Falerni est“* (S, I, 10), poetul neagă această regulă. În general, acceptă înnoirea moderată a limbii prin neologisme, fiindcă totdeauna va fi îngăduit a pune în circulație nume bătute cu tiparul prezent, *„signatum praesente nota producere nomen“*, admite cuvintele pe care le-a produs uzul creator, *„quae genitor produxerit usus“*, dar și arhaismele și banalitățile, dacă o

iscusită înnodare va face nou cuvîntul, „*notum si callida verbum reddiderit junctura novum*“ (A. P.). În privința asta, cum am văzut, cerea în special dramaturgului să meargă în popor și să scoată de la el vorbirea vie, „*vivas hinc ducere voces*“. Sînt indicii că Horațiu nu ignorează folclorul. Tată-său avea obiceiul să-l probozească prin proverbe (S, I, 4), iar Ofellus, vecinul de asemeni e foarte paremiologic și emite la tot pasul cîte unul: „*Huc urget lupus, huc canis, aiunt*“, ici mă-ndeasă lupul, dincoace, cîinele, e o zicătoare (S, II, 2). De cîteva ori dăm în opera lui Horațiu de jurăminte imposibile: cînd vor pluti pietrele pe apă, cînd porumbițele s-or împerechea cu șoimii, cînd țapului spîn i-ar plăcea să trăiască în apa sărată a mării, „*ametque salsa levis hircus aequora*“ (Ep. 16). Asta sună precum:

Cînd va face plopul mere
Și răchita micșunele.

Se punea și atunci acut întrebarea dacă poezia iese exclusiv din inspirația genială, cum susține Platon, sau e o operă de atelier. Străvechiul Cratinus considera ca inspirator pe Bacchus, deci îndemna la băutură. De atunci, ironiza Horațiu, dulcile muze duhnesc cam din zori a vin, „*vina fere dulces oluerunt mane Camenae*“ (E, I, 19). Măsurat ca întotdeauna, profesa o medie (A. P.):

eu nu văd la ce poate folosi sforțarea fără vînă bogată
Sau geniul necioplit.

Așadar e lăudabil poemul în care natura se înlănțuiește cu arta și amîndoi factorii conspiră amical, „*conjurat amice*“.

Capitală este pentru Horațiu originalitatea și imitatorii sînt luați în deriziune, „*o imitatores, servum pecus*“, turmă de sclavi (E, I, 19). Celsus Albinovanus este consiliat, cum ar fi spus E. Lovinescu, să se diferențieze, ca nu cumva păsările să reclame cioarei penele furate (E, I, 3). În arta sa, Horațiu însuși este prea încordat formal, adesea chinuit și prețios, amator de contraste și antiteze, unele izbutite, ca „*bibit aure*“, bea cu urechea (O, II, 13), „*vitae summa brevis spemnos vetat inchoare longam*“, durata *scurtă* a vieții ne interzice

să nutrim speranțe *lungi*, dar se repetă. Petrarca îl va imita și ridica la pătrat. Frica poetului latin este de a nu deveni „*lutulentus*" ca Lucilius, divagator în pure vorbe, „*puris verbis*" (S, I, 4). Nu voia să scrie, ca acela, două sute de versuri pe ceas, stînd într-un picior. De aceea nu găsea destule cuvinte de vestejire pentru metromani (E, II, 1), pentru barzii pletoși, care pretinzînd că inspirația e totul, făceau boemă, ocolind baia, netăindu-și unghiile și barba și pozînd în căutarea de locuri tainice (A. P.). Îl agasa genul iritabil al poeților, „*genus irritabile vatum*" (E, II, 2), și mai ales poetaștrii cu furia lecturii operelor lor, care ca lipitoarea nu dau drumul pielii decît umflați de sînge, „*non misura cutem nisi plena cruoris hirudo*", și dacă unul cădea în groapă, era de părere să nu fie salvat. „Să li se dea dreptul și să se permită poeților să piară". Refuza comercializarea literaturii, prin lectură în mijlocul forului și la terme (S, I, 4), prin cadouri de cutii și portrete pe lîngă manuscris (E, II, 1). „*Nulla taberna meos habeat neque pila libellos*", nici o crîșmă și nici un stîlp nu trebuie să aibă operele mele (S, I, 4). Aci nu e o indiferență față de difuzarea operei, setea de permanență fiind așa de aprinsă la Horațiu, care se teme ca opera lui să n-ajungă la Ilerda ori la Utica (E, I, 20), în uitare provincială, sau să fie mîncată de molii, ori să se vîndă ca maculatură în ulița unde se cumpără tămîie, piper și orice poate fi învelit în hîrtie netrebnică, „*quidquid chartis amicitur ineptis*" (E, II, 1). El se teme de judecata pripită a „profanului" care cere urs în mijlocul piesei (E, II, 1) și îndeamnă pe autor să consulte criticii (A. P.), pe expert. Acesta e „cavalerul", deoarece cultura nu pătrunsese atunci mai departe decît cercurile înalte.

Horațiu pare cuprins de o infatuare colosală (O, III, 30) :

Exegi monumentum aere perennius...

Opera sa e mai tare decît bronzul, decît piramidele, neclintită la vînt, inatacabilă la acidele ploii. Va trăi cît Roma. Parafrazîndu-l bombastic, Villegas va cădea în pur delir [1] :

El Coloso de Rodas
y tras él las pirámides nileas

[1] Villegas, *Eróticas ó amatorias*. Madrid, La lectura, 1913.

las murallas caldeas...
todas no igualarán la fama mia,

(Colosul din Rodos și după el piramidele de la Nil, zidurile caldeene... nu vor atinge faima mea.)

Horațiu are fixațiunea predestinației poetice. În copilărie i-au ținut deasupra, pe cînd dormea, o cunună, niște porumbei fabuloși, ferindu-l de vipere și de urși, desemnîndu-l astfel copil inspirat „nu fără [asistența] zeilor", *„non sine dis animosus infans"* (O, III, 4). Mai tîrziu i-a ieșit un lup enorm în pădure și nu l-a mîncat (O, I, 22). Acestea sînt figuri poetice. Tot Horațiu, contradictoriu, manifestă o sete de anonimat, dorind monotonia din Ulubrae (E, I, 11) sau din Lebedus [1]:

Știi ce e Lebedul ? Mai puțin decît Gabii și decît satul
Fidenae : totuși acolo aș voi să trăiesc
Și uitat de ai mei, uitîndu-i pe ei,
Să contemplu de departe uscatul și pe Neptun furios.

Asta însă în viață, pentru că poetul credea că invidia contemporanilor nu e biruită decît de moarte (E, II, 1) :

Urit enim fulgore suo qui praegravat artes
Infra se positas, extinctus amabitur idem.

Căci cine strivește talentele așezate sub el
Rănește prin strălucirea sa ; mort, același, va fi iubit.

Toată încordarea lui este în sensul de a supraviețui ca artist și acest lucru nu se poate căpăta prin mediocritate. Poetul, dacă a rămas cu puțin sub limita de sus, se apropie de cea de jos, *„si paullum summo decessit, vergit ad imum"* (A. P.). Ideia lui Horațiu care scrisese arta poetică este exact aceea a lui Th. Gautier *(Émaux et Camées)* :

Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les vers souverains

[1] Ideea era cynică. Antisthene, Diogene fac teoria obscurității. Cfr. Diogene Laerțiu, op. cit., v. II, p. 1 urm.

Demeurent
Plus forts que les airains.

Fiul de libert se răzbună discret pe aerele de suficiență ale celor mari. Caesar, Agrippa, Maecenas, August, n-ar fi nimic în posteritate fără concursul geniului poetic care învinge moartea, *„vitabit Libitinam"* (O, III, 30). Sufletul e muritor, dar arta nu. Nici o faptă ilustră n-ar rămîne dacă papirurile tac, *„si charthae sileant"* (O, IV, 8). „Ce-ar fi copilul Iliei și al lui Mavors, dacă tăcerea invidioasă ar fi dușmană meritelor lui Romul." Probabil că au existat și alte Elene și alte Troie, dar n-au avut un Homer. „Mulți [oameni] tari au trăit înainte de Agamemnon, dar toți sînt împinși, neplînși și necunoscuți, în noaptea lungă, fiindcă le lipsește un poet sacru" (O, IV, 9) :

Vixere fortes ante Agamemnona
Multi, sed omnes ilacrimabiles
Urgentur ignotique longa
Nocte, carent quia vate sacra.

Pana scriitorului dă faimă (O, II, 2), fiind mai puțin mușcată de dintele invidios al morții (O, IV, 13). Opera lui Horațiu nu va muri (O, IV, 9) :

Ne forte credas interitura quae
Longe sonantem natus ad Aufidum
Non ante vulgatas per artes
Verba loquor socianda chordis.

Nu crede cumva că cuvintele pe care eu,
Cel născut la Aufidul departe sunător,
Le spun spre a fi însoțite [cu ison] de coarde
În chipuri nemaidivulgate înainte, vor muri.

El, cel din sînge de părinți săraci, *„pauperum sanguis parentum"*, nu va fi înghițit de invidia Styxului, care va

îneca pe bogat. Va deveni mai tîrziu un bun al popoarelor (tema aceasta a parafrazat-o Puşkin) :

Mă vor cunoaşte colchul şi cel din cohorta marsilor
Care-şi ascunde teama, dacul şi gelonii îndepărtaţi
Pe mine, civilizatul,
Mă va învăţa hiberul şi cel care bea din Rhon.

Iubita va fi mîndră de a-şi aminti (ideea luată de Ronsard) că a participat la opera naţională a poetului (O, IV, 6) :

Tu cea care vei fi odată căsătorită vei zice :
„Cînd secolul a adus zilele de sărbătoare,
Eu am rostit cîntecul iubit al zeilor
Supusă tacturilor poetului Horaţiu".

Iată o robustă concepţie despre vitalitatea operei de artă şi a rostului ei civilizatoriu.

Horaţiu n-a avut căutare la noi printre mari latifundiari ca Conachi şi Văcăreştii. Aceştia imitau pe Anacreon, Cîrlova şi Iancu Văcărescu făceau bucolică. Chiar şi Depărăţeanu scoate o exclamaţie de moşier :

Locuinţa mea de vară
E la ţară.

Grigore Alexandrescu însă, poet de curte, cîtăva vreme mic boieraş ofuscat şi intimidat de aerele de prinţ ale lui Ion Ghica, horaţionizează, adoptînd pe *„carpe diem"* :

Pînă n-ajungi timpul rece
Bucură-te de natură,

tihna, *„otium"*, şi obscuritatea :

Sătul de mari nimicuri ce nu dau fericirea,
Cătînd în viaţă pacea, şi-n pace mulţumirea,
Ca rîul fără nume aş trece neştiut.

Alecsandri, mic moşier, a avut cele mai mari veleităţi de a deveni un Horaţiu, cum a sugerat-o în *Fîntîna Blanduziei.*

Temperamental avea și el o sete de soare și de intimitate. Tiburul lui era Mircești iar Hortus Maecenatis, Castelul Peleș. Dorea să devină poet național și chiar al popoarelor latine și *Latina gintă* e al său *Carmen Saeculare*. Însă Horațiu pătrunde mai adînc în epoca junimistă, cînd Schopenhauer cu ataraxia lui e la modă și, după revoluția de la 1848, noua clasă burgheză simțindu-se bine în noua ordine, ia direcție conservatoare, căutînd a împiedica saltul revoluționar, combătînd socialismul, cerînd societății a se menține „în marginile adevărului". Lumea observată de Caragiale profesează mult pe *„carpe diem"*, trăind din expediente, din „micile economii" ale soției, căutînd renta. *Abu Hassan,* tradus de Caragiale cu intenție filozofică, înfățișează un epicureu trăind cu măsură din averea pusă în fonduri solide și în acareturi. Și moralismul acestor eroi („nu mai e moral,... enteresul și iar enteresul") reprezenta bufon, la nivelul burgheziei noastre, horațiana *„virtus"*. Nu numai Ollănescu-Ascanio traduce pe Horațiu ci și Eminescu, interpretîndu-l sumbru în momentele esențiale. Căci *Luceafărul* e un *„exegi monumentum"*, idila lui tonică este o aplicare a filozofiei naturii și a ociului, iar *Oda în metru antic, Glossa* dezvoltă, cu conștiență verificată prin citate, pe *„nil admirari"* :

De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămîi la toate rece.

Odobescu, Duiliu Zamfirescu, mici seniori rurali, cu sentimentul cîmpului, dar ținîndu-se rezervați de orice implicație în probleme acute, aulici, sînt variante din această familie căreia îi aparține și clasicizantul Coșbuc, agnosticist ca și Horațiu, în a cărui *Moartea lui Fulger* recunoaștem pe *„fuge quaerere"* :

Nu cerceta aceste legi
Că ești nebun cînd le-nțelegi !

În rezumat, poezia lui Horațiu este o profesie de mîndrie plebee împotriva clasei pluto-aristocratice, fără a lua caracter revoluționar și rămînînd la compromis. Materialistă, antimisticistă, ea sfîrșește prin a accepta religia oficială. Afirmînd

primatul naturii în acord cu raţiunea, are tendinţa de a degenera în naturism şi în teoria sălbăticiei. Condamnînd proprietatea, osîndeşte şi producţia civilizatorie. În epoca sa, horaţianismul a reprezentat totuşi o concepţie progresistă şi, într-o măsură, tot astfel în Renaştere. Treptat, Horaţiu devine reacţionar, individualist, bigot, antipopulist, antirevoluţionar, expresie îndeosebi a burgheziei mijlocii. Totuşi, rămîn cîteva puncte mereu înaintate şi valabile : ideea educabilităţii omului, erotica în marginile naturii, arta ca expresie a vieţii, poetul ca cetăţean, poezia ca instrument de îmbunătăţire socială, factor util, nu simplă delectare.

„Simplitatea" lui Horaţiu care se lăudă a mînca praz şi năut servit de trei sclavi nu trebuie exagerată. Era probabil un estet făcînd exhibiţie de poterie naţională. Pe masa lui de marmură albă se găseau la cină două pocale, o cană cu toartă, un urcior, o ulcea, o cupă, toate olărie campană (S, I, 6). Cu toate astea avea şi el argintărie (O, IV, 11) : *„ridet argento domus"*. Îi plăcea curăţenia şi ideea amforei cu jeg şi a apei de spălat unsuroase îl făcea să se cutremure (S, II, 2). Circula între casa din Roma şi cea de la Tibur. S-ar părea că locuinţa de la oraş nu era cu totul modestă, fiindcă Damasipp stoicul îl mustră (S, II, 3) că are nebunia de a se lua la întrecere cu Maecenas şi a construi : *„aedificas"*. Deşi posibil gras, şi pe la cincizeci de ani cam greoi, se juca cu mingea (S, I, 6). Cînd pleca la drum lua cu sine cărţi, printre autorii preferaţi fiind Platon, Menandru, Eupolis, Archiloc (S, II, 3). Avusese părul negru, însă îi albise prematur, ochii de asemeni negri, atinşi de o inflamaţie tratată cu colir negru, chiar cînd se afla în călătorie (S, I, 15). Era scund *„ab imo ad summum totus moduli bipedalis"*, de la picioare la cap, în totul două măsuri (S, II, 3).

Ovidiu, poetul

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

Amores, unele din elegiile care au atras lui Ovidiu faima de poet ușuratic, contribuind la nenorocirea și la jalnica lui moarte, sînt opera unui poet erotic de talent și a unui Petrarca al antichității. Sublimitatea stă în faptul că Ovidiu cunoaște, măcar teoretic, ideea divinității femeii și a eternității dragostei.

Primește pe acela care îți va închina ani lungi ;
Primește pe acela care știe să te iubească cu credință pură.
Accipe, per longos tibi qui deseroiat annos ;
Accipe, qui pura noscit amare fide).

Ovidiu credea, ca și Horațiu, în incoruptibilitatea operei sale poetice și oferea iubitelor imortalitatea :

Darul meu este de a nemuri prin cîntece
Femeile care au binemeritat : aceea pe care am ales-o
devine ilustră prin arta mea.
Sfîșia-se-vor vestmintele, sfărîma-se-vor pietrele
prețioase și aurul,
Faima pe care o vor hărăzi cîntecele va fi veșnică

[Carmina quam tribuent, fama perennis erit].

Era un poet care credea în seriozitatea dragostei juvenile și a cărui ambiție era de a deveni un mentor al tinerilor :

Vreau să mă citească fecioara care nu rămîne rece în
în fața logodnicului
Și adolescentul atins de fiorul necunoscut al iubirii :
Iar tînărul săgetat de același arc ca și mine
Să recunoască semnele dragostei sale
Și uimit să zică : Instruit de cine
A descris acest poet întîmplarea mea ?

Conștient de puterea sa, poetul făgăduia privilegiul nemuririi uneia singure. Erau multe femei care voise să aibă un nume prin el

Et multae per me nomen habere volunt

dar cum două fluvii nu pot curge într-o albie, nimeni în afară de Corinna nu avea să fie cîntată în versurile lui.

Tu singură vei da impuls geniului meu

(Ingenio causas tu dabis una meo)

Adesea sub imperiul prejudecăților, Ovidiu era cuprins de îndoieli. Scrisese odată un lucru serios, o tragedie *Medeea*, se încălțase cu cothurnii, luase sceptrul în mînă și mantia pe umeri. Acum, cînd iubita i se așeza pe genunchi, se rușina, se ruga de ea să plece. Dar iubita, înlănțuindu-i gîtul cu brațele, îi dădea mii de sărutări, și poetul uita de a se mai gîndi la poezia eroică sau la tragedie. Și cînd încercă din nou să îmbrace cothurnii, Amor rîse de el.

Într-o frumoasă fantazie, „Ovidiu a încercat să justifice lira erotică, atenuînd importanța tragediei. Se închipuia într-o pădure bătrînă cu o cascadă în mijloc. Se plimba în umbra ei, căutînd teme pentru poezie. Deodată îi iese în cale Elegia, cu părul parfumat și cu un picior mai scurt (după un hexametru urma un pentametru), pășind nu mai puțin cu grație. După ea veni violenta Tragedie, plină de reproșuri. „Ești (și nu știi) fabula întregei Rome", *incipe majus opus*, „începi o operă mai serioasă". Elegia se apără, însă poetul rămîne zdruncinat.

Elegiile amoroase cele mai izbutite sînt întemeiate pe un element sensual. Ovidiu nu cunoaște nici castitatea, nici analiza sentimentelor pure. E vară, soarele este la amiază. Poetul se întinde în pat. Ferestrele sînt pe jumătate deschise, lumina intră în odaie ca într-o pădure. Atunci Corinna apare cu părul desfășurat pe umeri și poetul îi admiră ca un sculptor trupul.

Alteori momentul suav e revărsatul zorilor, la ceasul cînd aerul e răcoros și privighetoarea cîntă.

Ovidiu cultivă o poezie de „ruelle" ca și poeții minori ai secolului al optsprezecelea. Cutare elegie, dintre cele mai

bune, deploră căderea părului iubitei. Poetul îi spusese adesea : Încetează de a-ţi mai doftorici părul : *Medicare tuos desiste capillos.* Acum nu mai avea ce să vopsească. Şi poetul evoca, artist ca un Tizian şi estet ca un Mallarmé, părul superb : cădea pînă la genunchi şi era aşa de fin încît ţi-era teamă să-l atingi cu vreo podoabă. Părea firul pe care îl desfăşoară păianjenul cu piciorul. Culoarea lui nu era neagră şi nici aurie, era ceva între una şi alta. Era culoarea cedrului cînd îi rupi scoarţa. Stînd pe jumătate întinsă pe spate pe patul de purpură, femeia părea o bacchantă culcată pe iarbă verde. Acum imprudenta era nevoită să cumpere o perucă germană.

La aceste cuvinte ale poetului, se presupunea că femeia plînge, iar poetul, care exagerase, o consola, încredinţînd-o că părul va creşte din nou.

În mod obişnuit, Ovidiu badinează în jurul unei idei galante, plasînd „des douceurs", amplificînd cu paradigme, adică cu exemple luate din istoria mai mult sau mai puţin fabuloasă, făcînd dese, nelimitate excursuri în mitologie. Lipsite de un fond liric vibrant, multe din elegiile lui Ovidiu sînt *des riens joliment tournés,* produse nu rareori încîntătoare ale spiritului. Într-un moment de furie, poetul vîră mîinile în părul iubitei. Apoi îşi cere scuze, cu un mare belşug de figuri retorice, ca şi încîntat de a fi găsit o ideie. A pus în neorînduială părul ei ? Ce are de-a face ? *Sic formosa fuit.* Îi stătea şi mai bine aşa. Cît despre violenţă nu era fără precedent. Nenorocitul Orest, răzbunînd pe tată în persoana mamei, n-a îndrăznit oare să întindă arcul împotriva zeiţelor infernale ?

Este rece, poetul revine asupra graţiilor femeii, căzute prada violenţelor, povestind cum a apucat-o de păr şi i l-a aruncat de pe frunte, cum i-a vîrît unghiile în obraz, făcînd-o să tremure, ca şi coama plopului prin care trece vîntul, cum ea a izbucnit în plîns, cum el, poetul, a vrut să-i cadă de trei ori în genunchi, iar ea i-a respins de atîtea ori mîinile devenite de temut.

O elegie reprezintă un bilet trimis odată cu un inel. Poetul ar dori să fie inelul însuşi ca să fie dus la buze atunci cînd *puella* îşi sigilează tabletele, să alunece în sînul ei, sau să intre cu ea în baie. A spune mici lucruri voluptoase cu graţie, aces-

ta-i tot farmecul. Autorii de *petite-poésie* ai secolului XVIII-lea au uzat copios de aceste bilete, însoţind un mic dar.

Ceea ce nu împiedică pe poet să scoată uneori accente lamartiniene. E acasă, la Sulmona, aerul e curat din pricina numeroaselor ape. Pămîntul e bogat în grîu şi în struguri. Poetul se plimbă printre vii, vîntul mîngîie coamele copacilor. Totuşi, Ovidiu nu se simte în locul natal. Locurile i se par sălbatice ca şi Sciţia, fiindcă *domina* lipseşte :

Un seul être me manque et tout est depeuplé.

Într-o elegie poetul se plînge ironic de prestigiul militarului. Cine mai crede azi în puterea cîntecelor ? Poetului i se preferă un îmbogăţit recent, un cavaler hrănit cu sînge. Homer e sfătuit să mînuiască în loc de versuri, armele. Azi pe o femeie, chiar mîndră ca o Sabină, o stăpîneşte ca pe o sclavă *qui dare multa potest,* cine poate da mult.

Revelaţiile pe care le face Ovidiu despre viaţa casnică a iubitelor sale, adevărate ori fictive, întotdeauna tinere, sînt curioase. La poarta grea de stejar a casei stă un implacabil *janitor,* portar sclav, legat cu lanţuri grele. Poetul îl imploră să deschidă poarta, aşteaptă sub stele, crede a auzi huruitul ţîţînilor, nu e decît vîntul care bate. Atunci îşi ia cununa de pe cap şi-o depune pe prag. O sclavă, desigur bătrînă, are grija de a ţine ochiul asupra soţiei. Păzitorul e altădată un eunuc, *nec vir nec femina,* incapabil de a înţelege dragostea. Ovidiu caută să-l înduplece cu tot soiul de argumente. Acest sistem de pază pare cu totul barbar şi oriental şi e întrebarea dacă femeile din buna societate suportau un asemenea regim, care, de altfel, nu împiedica inevitabilul. Sugestiile pe care le dă poetul cu privire la mistificarea soţului par un scandal şi cu toate astea ele pot fi o simplă metodă literară ca în *El geloso extremeno* al lui Cervantes de a ridiculiza căsătoriile incompatibile. Soţii la care face aluzie Ovidiu sînt probabil bătrîni, necioplţi, *duro cum pede,* cu picior grosolan şi de condiţie socială dubioasă, care şi-au putut îngădui să ia neveste frumoase şi-şi închipuiesc, că fără a fi agreaţi, prin pază strictă pot avea fidelitatea lor. O fată născută liberă nu trebuie ţinută ca o sclavă.

Ovidiu a lăsat cîteva modele de poezie ocazională. Una, imitată după Catull *(Passer deliciae meae fuellae),* e cu prilejul morții unui papagal al Corinnei. Poetul înțelege să facă o compoziție patetică, cu multă figurație și evocație mitologică. Păsările de tot soiul sînt invitate să ia parte la funeralii. Calitățile defunctului sînt scoase la lumină (sobrietate la mîncare, arta de a imita graiul omenesc), prematuritatea morții, demonstrată cu longevitatea vulturului și a ciorii, ultima trăind după părerea curentă, nouă sute de ani.

Poetul mîngîie pe Corinna, cu speranța că papagalul ei va intra în Elyseu, acolo unde e o pădure de stejari, în care sînt primite păsările inocente, precum lebedele și pasărea phoenix, păunul și porumbița.

Nu altfel este deplînsă moartea lui Tibull. Aceeași grandilocvență, același patetism nutrit cu paradigme, aceeași pompă în mare ca și în mic :

Sîntem numiți profeți și favoriți ai zeilor.
Sînt unii care cred chiar că sîntem de esență divină,
Iată că moartea inoportună profanează și ce e sacru.
Cînd destinul crud răpește pe cei buni (iertați-mi sinceritatea)
Îmi vine să cred că nu există zei.

(Sollicitor nullos esse mutare deos.)

Heroides dezvăluie o altă veleitate a lui Ovidiu. În vreme ce *Amores* aparțin inspirației senzuale și facile, *Heroides* explorează amorul-pasiune, amorul-furie, făcînd analiza sentimentelor majore. Poetul și-a vîrît un picior în cothurn și scoate lamente tragice, nu fără a cădea din cînd în cînd cu celălalt picior în mărunta galanterie, trecînd de la sublimitățile lui Racine la prețiozitățile lui Gentil-Bernard. Materia este, din nefericire, livrescă și invenția lui Ovidiu stă în faptul de a fi pus eroii pasionali cunoscuți, să schimbe epistole între ei, într-un stil întrucît privește femeile, adesea erudit, prolix, și ardent ca și al d-nei de Staël. Penelope scrie lui Ulysse, plictisită de întîrziere :

Protinus ut redeas, facta videlor anus
(Oricît de curînd ai veni, îți voi părea babă).

Thraca Phyllis reproşează lui Demophoon uitarea, evocînd însoţirea lor, în accente funebre, scoase parcă din Ossian.

Pasiunea Phyllidei are ceva glacial şi nordic :

Adesea mi-e sete de venin ; adesea aş dori
Să mor de o moarte cruntă, străpunsă de gladiu.

Ovidiu izbuteşte în parte, în ciuda monotoniei lamentaţiilor, să diferenţieze eroinele pasionale. Dacă Phyllis este fecioara barbară mîndră, căzută la melancolie, Phedra e femeia matură, îndrăgostită de un tînăr :

Cine iubeşte tîrziu iubeşte mai sălbatic.

Hypsipyle scriind lui Iason, care s-a dus să aducă lîna de aur, ponegreşte, geloasă, pe Medeea, făcînd-o vrăjitoare, Dido se miră de impasibilitatea lui Aeneas, pornind pe mare :

Pe tine te-au născut piatra şi munţii şi stejarii
Ce cresc, pe rîpile înalte...

Dejanira defineşte cu humor situaţia unei soţii lîngă un om ilustru şi aventuros :

O soţie inferioară e zdrobită de un soţ mare.

Hercul lipseşte mereu de acasă, e mai mult un musafir, umblă tot după monştri şi fiare grozave.

Sappho, scriind tînărului Phaon, nu mai are nici o reţenţie în pasiune.

Leandru, pe timp de furtună, scrie către Hero, nerăbdarea pe care o are de a trece Hellespontul înot. Byron vrînd să verifice dacă lucrurile spuse de Ovidiu erau posibile, în urma unei discuţii iscate între ofiţerii fregatei, făcu şi el aceeaşi trecere înot, la 5 mai 1810. Acum o sută cincizeci de ani ofiţerii de marină citeau, precum vedem, *Heroidele* lui Ovidiu.

Arta de a iubi (Ars amatoria, ars amandi) e o hristoitie spirituală de dragoste sănătoasă a unui păgîn care vede în femeie „un animal graţios", însă nu în înţelesul pneumatologic pe care Dante îl dădea acestei expresii. În el nu e nici o depravaţiune, nimic turbure şi secret ca în cutare culegere de Paul Verlaine, *„imprimé sous le manteau"*. Manualul poate fi interpretat pe ici pe colo ca o subtilă satiră a moravurilor

vremii, totuşi fără acrime, căci Ovidiu dă toate semnele unui om care se simte bine în secolul lui. Preceptele erau destinate îndeosebi tinerilor săraci, eventual poeţi, care aveau nevoie de sforţări particulare spre a intra în graţiile femeilor. Veacul era al aurului. Cu bani capeţi toate onorurile şi dragostea. Un barbar, dacă e bogat, place. Homer în persoană de s-ar prezenta, însoţit de cele nouă muze, însă cu mîinile goale, ar fi îmbrîncit pe uşă afară. Sînt şi cîteva fete învăţate, *doctae puellae,* formînd o *rarissima turba.* Bogatul nu are trebuinţă să înveţe preceptele amorului, avînd destul spirit dacă spune *„accipe"*, primeşte. Eu, zice Ovidiu, sînt poetul săracului, căci am iubit fiind sărac :

Pauperibus vates ego sum, quia pauper amavi.

Cartea întîi tratează despre alegerea şi cucerirea femeii, a doua despre arta de a păstra iubirea, a treia despre chipul cum trebuie să se poarte o femeie ca să fie amabilă. Pe lîngă multe detalii de viaţă romană în epoca lui August, poetul se dovedeşte expert în psihologie feminină şi foarte rafinat în tot ce priveşte estetica corporală şi vestimentară. De mergea în căutarea unei june sau a unei femei de o vîrstă mai matură, tînărul era sfătuit să se plimbe vara cu paşi rari sub porticul umbros al lui Pompei, pe lîngă teatrul lui Marcellus, sub porticul Liviei, în forum, dar mai ales la teatru unde femeile merg ca furnicile şi ca albinele, să vadă, dar mai cu seamă să fie văzute :

Spectatum veniunt, veniunt spectentur et ipse.

La circ e şi mai convenabil, fiind înghesuială. Aşează-te, zice Ovidiu, lîngă ea, intră în vorbă, întreabă ai cui sînt caii, aprobă alegerea ei. Cînd un spectator din spate îşi vîră genunchii în umerii delicaţi, fă-i observaţie, pune-i tinerei femei un scăunel jos să nu-i atîrne picioarele, răcoreşte-o cu evantaiul. Du-te pe la mese. Însă nu te încrede în ceea ce vezi la lumina faclelor. Noaptea nu există femeie urîtă. Mergi şi la staţiunile balneare, la Baia, în golful Neapolului, unde clocoteşte şi fumegă unda sulfuroasă.

Dacă întîlneşti *domina* ta în lectică, apropie-te de ea, ca din întîmplare, dacă este sub un portic, treci de la o co-

loană la alta ca să fii alături de ea. Caută să fii curat. „*Munditiae placeant*". Toga să nu-ţi fie pătată, dinţii curăţă-i de rugină, nu-ţi lăsa părul zburlit şi unghiile cu negreaţă sub ele, să nu-ţi iasă peri din nas, nici gura să nu-ţi exale o duhoare urîtă. Nu te îmbăta, prefă-te numai a fi ameţit. Ebrietatea adevărată păgubeşte, cea închipuită ajută.

Cînd intri în vorbă, dă încolo sfiala rustică. Spune despre rănile pe care sufletul tău le are, destăinuie-te. Oricare femeie se crede vrednică de a fi iubită. Admiră-i faţa, degetele lustruite, picioarele mici. Sau cum zice Eminescu :

Măgulite toate sînt
De-a fi umbra frumuseţii cei eterne pe pămînt.
O femeie între flori zi-i şi o floare-ntre femei
Ş-o să-i placă.

Şi lacrimile sînt de folos. *Et lacrymae prosunt.* Dacă nu poţi să plîngi, udă-ţi ochii cu apă. Amantul trebuie să fie palid, *hic est color aptus amanti. Domina* se va interesa de sănătatea ta. Fii slab ca şi chinuit de veghe, încît oricine te vede să zică : iubeşte.

Nu uza de flirturi ca să cîştigi dragostea femeilor, „*ut ameris, amabilis esto*", ca să fii iubit, fii amabil, acesta-i secretul. Însuşirilor trupeşti adaugă pe acelea ale spiritului.

Faţa ta se va brăzda de zbîrcituri, numai spiritul ne însoţeşte pînă la mormînt. Ulysse nu era frumos, dar avea înlesnire la vorbă şi zeiţele mării se topeau de dragoste pentru el.

O indulgenţă îndemînatecă mai ales cîştigă toate sufletele, în vreme ce grosolănia şi vorbele crude stîrnesc ură. Fugi de scandal şi de războiul limbii amare, amorul plăcut se ademeneşte cu cuvinte dulci. Rîzi cînd rîde şi prietena, cînd plînge, plîngi şi tu. Croieşte-i drum prin gloată, ţine-i umbrela desfăcută asupra capului. Scoate-i sau pune-i sandalele, încălzeşte-i la sîn mîinile îngheţate. Nu te ruşina să-i ţii oglinda. Hercule, zice-se, torcea lînă printre fecioarele ioniene. Dacă-ţi dă întîlnire în Forum, să te afli la timp acolo. Să nu te ţină în loc nici timpul rău, nici arşiţa, nici zăpada care albeşte drumurile.

Nu reproşa iubitei defectele, dimpotrivă află un nume măgulitor pentru fiece cusur. Femeii mai negre decît păcura din

Illyria, zi-i brună, „*fusca*". Pe slabă numește-o delicată, *gracilis*, pe cea grasă găsește-o împlinită. Sau cum zice Éliante în *Le Misanthrope* de Molière :

La pâle est aux jasmins en blancheur comparable ;
La noire à faire peur, une brune adorable
La maigre a de la taille et de la liberté ;
La grasse est dans son port pleine de majesté.

Nu întreba de ani, nici sub ce consul s-a născut. Asta e treaba censorului. De altfel, femeile cu experiență, de la trei zeci și cinci de ani în sus, sînt pline de atracții, ca și vinul vechi din vremea vechilor consuli. Toate astea, învață-le și zi : Ovid a fost maestrul meu, *Naso magister erat.*

Poetul dă lecții și femeilor.

Le pune în vedere, ca și Horațiu, că bătrînețea vine și cine a respins acum un îndrăgostit, va tremura babă în patul ei pustiu.

Părul alb, care acum cutare jură că-l are din copilărie îi va acoperi tot capul. Șarpele își schimbă pielea, cerbul își înoiește coarnele, tinerețea femeii nu mai vine înapoi. Este un remediu, cel puțin pentru păr : a-l vopsi, cu suc de ierburi din Germania. Pentru bărbat lucrul e mai greu. Părul răpit de vîrstă cade ca frunzele bătute de crivăț :

Raptique aetate capilli,
Ut Borea frondes excutiente, cadunt.

În general, femeia să fie elegantă, să uzeze cu inteligență de toate mijloacele celei mai înaintate civilizații. Ovidiu era progresist ca și Voltaire. „*Le luxe d'Athènes* — zicea ultimul — *a fait des grands hommes en tout genre ; Sparte a eu quelques capitaines...*" „*Le sauvage du Canada subsiste et atteint la vieillesse comme le citoyen d'Angleterre qui a cinquante mille guinées de revenu. Mais qui comparera jamais le pays des Iroquois à l'Angleterre ?*" Ce era, — spune Ovidiu — senatul în vremea lui Tatius ? Un bordei. Acum munții descresc scoțîndu-se din ei marmura, cu care se ridică palate splendide. Exaltă-se alții de trecut, mie-mi place veacul în care m-am născut :

Prisca juvent alios...

Voltaire parafrazează în *Le mondain :*

Regrettera qui veut le bon vieux temps...
Et le jardin de nos premiers parens...
Ce temps profane est tout fait pour mes moeurs,
J'aime le luxe, et même la mollesse,
Tous les plaisirs, les arts de toute espèce.

Fără să-ţi încarci urechile cu perle indiene, şi trupul cu ţesături de aur, nu-ţi neglija pieptănătura — zice Ovidiu — alege-o pe cea care-ţi stă mai bine. Femeia cu cap prelung să-şi facă o cărare la mijloc, cea cu faţa rotundă să-şi strîngă părul într-un nod în creştet, lăsîndu-şi urechile descoperite. Uneia îi stă bine cu părul scurt ca Diana, alteia să şi-l lase pe umeri ca Apollo. Ia samă la culori. Negrul stă bine blondei, albul oacheşelor. Bagă de seamă ca subsiorile să nu răspîndească miros greu, ca picioarele să nu fie aspre de peri. Nu dispreţui dresurile, cu condiţia să nu te surprindă cel care te iubeşte. Cine poate suporta vederea unui obraz uns cu rău duhnitoarea lanolină (pe atunci, se vede, nu era parfumată) ? Ascunde-ţi, pe cît poţi, viţiile corporale. De eşti scundă, stai pe scaun, de eşti pitică, întinde-te pe pat, disimulînd cu un veştmînt picioarele ca să nu poţi fi măsurată. Dacă eşti subţirică, îmbracă-te cu stofe grele şi cu o mantelă largă pe umeri. De eşti palidă, dă cu roşeaţă, de eşti neagră, cu excrement de crocodil. Împlineşte cu o periniţă umărul mai scurt, acopere cu o eşarfă un gît prea umflat. Piciorul urît ascunde-l în încălţăminte albă, cel uscat nu-l arăta decît strîns în sandale. Nu deschide gura mare, fă în aşa chip încît să ai două gropiţe în obraz. Să rîzi cu măsură şi rar şi rîsul tău să aibă un nu ştiu ce femenin *nescio quid femineum.* Să cînţi şi să dansezi. Pentru ca liniile feţii să rămînă pure, moderează-ţi caracterul. Mînia umflă faţa, *ora tument ira.* Cînd mănînci, apucă alimentele cu vîrful degetelor, nu te mînji pe la gură, este un stil al mîncatului, *est quiddam gestus edendi.* Şi mai ales nu te îmbăta. Urît lucru pentru o femeie să zacă ameţită de vin.

În fine, spuneţi şi voi : Ovid m-a învăţat toate acestea, *Naso magister erat.*

Cum vedem, Ovidiu nu este aşa de criminal. Unul dintre marile lui merite de ordin civilizatoriu, care este şi al lui Horaţiu, este de a fi privit cu respect femeia tînără şi frumoasă, indiferent de condiţia socială. Omul fin nu cumpără femeia, fie şi sclavă, o cucereşte. Totul nu e de a avea, ci de a dobîndi prin mijloace delicate. Omul superior evită brutalitatea concupiscenţei, scoate satisfacţii din educarea instinctelor. Aceasta e arta dragostei. Ceea ce înainte era impuls, acum este raţiune *(Remedia amoris).*

Et quod nunc ratio est, impetus ante fuit.

Raţionalizarea plăcerii, fără dezordinea tumulturilor pasionale, e un lucru care va plăcea cu deosebire în Franţa secolelor XVII şi XVIII.

Dar tratatul lui Ovidiu este totodată un *Cortegiano* al epocii lui August, în care dacă poetul cîntă liniştea rurală, nu admiră totuşi rusticitatea. *Ars amandi* este arta erotică a oamenilor subţiri, cunoscînd toate binefacerile civilizaţiei celei mai înaintate. O clipă Ovidiu, admiţînd succesele omului opulent, nu exprimă vreo temere faţă de gladiator. Nu crede, probabil, că o femeie se poate îndrăgosti de muşchiulatura dezvoltată. Ceea ce face atracţia bărbatului (respectiv a femeii) este acel *nescio quid,* produs al rafinamentului. Însuşirea capitală a amantului trebuie să fie, exprimîndu-ne în termeni moderni, aceea de a fi „şarmant". Ceea ce spune Gentil-Bernard, poet din sec. XVIII, care a scris o *Art d'aimer :*

Des dons du ciel, le plus cher à nos yeux
Est ce rayon de l'essence des dieux,
Cet ascendant, ce charme inexprimable,
Ce trait divin par qui l'homme est aimable.

Dintr-un spirit de simetrie, Ovid a compus şi un mic tratat pentru vindecarea amorului *(Remedia amoris),* amabil misogin, nu lipsit de bufonerie pe ici pe colo, însă în general dovedind o mare competenţă în cunoaşterea psihozelor pasionale. Cazurile de melancolie erotică nu erau de sigur rare nici

la antici, de vreme ce însuși Ovidiu își propune să salveze pe acești nenorociți :

De ce un îndrăgostit cu funia petrecută în jurul gîtului
Să se spînzure, tristă greutate, de o grindă înaltă ?
De ce altul să-și spintece viscerele cu fierul ascuțit ?

Principiul vindecării era, după poet, distracția, ceea ce e în consonanță cu psihopatologia modernă. Îndrăgostitul e îndemnat să fugă de lenevire, căci *Venus otia amat.* Pacientul să-și găsească o ocupație.

Și Ovidiu recomandă plăcerile vieții rurale : îmblînzirea taurului, aratul, cultivarea pomilor fructiferi, îngrijirea stupilor de albine, creșterea oilor și a caprelor, cosirea fînului, grăparea mirișteIor, călcarea cu picioarele a strugurilor. Cu toate acestea, pacientul era invitat să fugă de solitudine *(Tristis eris, si solus eris).* Cînd ești singur imaginea iubitei răsare dinaintea ochilor. De asemenea, trebuie să evite locurile amintind dragostea trecută sau citirea scrisorilor trimise altădată de iubită.

Mergerea la teatru era contraindicată. Sunetele lirei, ale flautului, ale țiterei, dansurile, slăbesc energia sufletului, predispun la sentimentalism. Pentru acest motiv poeții erotici nu trebuiau citiți :

Teneros ne tange poëtas.

Cine poate rămîne insensibil la poezia lui Callimach sau a lui Tibull, la a lui Goethe, *mutatis mutandis,* Lamartine sau Alfred de Musset ? Ovidiu făcea o recomandație delicată și totdeodată practică : nu urî femeia pe care ai iubit-o ieri. O astfel de încheiere e proprie spiritelor grosolane. De altfel, cine urăște, nu s-a vindecat de dragoste.

În *Ars amatoria* poetul pomenise de *De medicamine faciei* din care a rămas un fragment. Era o culegere de rețete cosmetice pentru întreținerea feței. Interesant este preambulul. Dacă Ovidiu admiră pe femeile de altădată care țeseau, încuiau turma de miei în ocol și spărgeau lemne ca să aprindă focul, găsea totuși că în epoca palatelor cu acoperișuri aurite, femeilor le era îngăduit să poarte veștminte brodate cu aur, pietre prețioase la mîini și perle mari la urechi. Pentru lus-

truirea feței, Ovid recomanda un cataplasm în care intra orz african, miere, ouă, praf de corn de cerb și încă alte cîteva ingrediente. Pentru înlăturarea petelor de pe obraz dădea rețeta unei pomezi din miere și alte componente între care cuib de alcyoni marini. Tămîia amestecată cu nitru era bună contra coșilor de pe față. N-ar fi irezonabil să presupunem că tratatul lui Ovid s-a irosit din cauză că femeile și-au tăiat din manuscrise rețete care le interesau. De remarcat că poetul socotește iluzorii dresurile și incapabile a opri efectele anilor. Frumusețea morală e mult mai durabilă și dă calm feții, de aceea atenția fetelor trebuie să fie îndreptată asupra moravurilor.

Prima sit in vobis morum tutela, puellae.

Ambiția lui Ovidiu era de a face o operă adîncă. Sarcina eminamente serioasă pentru un poet era atunci să trateze despre *natura rerum* ca Lucrețiu, pe care Ovidiu îl admira nespus și să demonstreze originea mitică și divină a lui August. E ceea ce Ovidiu a încercat în *Metamorphoses,* care sînt de fapt o istorie fabuloasă a universului, luînd-o *ab ovo.* Filosof, Ovidiu nu era, deși nu i se poate tăgădui un anume entuziasm pentru problemele imense pe care i le ridică viața fenomenală. Facultatea lui dominantă este imaginația, adesea magnifică sau numai magnificientă, cu tendința spre colosal și fastuos. Barocul elenistic a lăsat urme în arta sa. Poetul este, într-un înțeles nesistematic al cuvîntului, un transformist, care-și propune să cînte schimbările neîncetate din univers :

In nova fert animus mutatas dicere formas
Corpora.

Începînd cu haosul primar :

Unus erat toto Naturae vultus in orbe
Quem dixere Chaos...

el se manifestă aparent ca un materialist, căci nu știe cine e zeul care a scos din tenebră lumea, mulțumindu-se a spune *quisquis fuit ille Deorum* (ori care va fi fost zeul) sau a-l desemna ca Natura însăși *(Hanc Deus et melior... Natura...)*

În cartea a XV-a, Numa e pus să se întîlnească cu Pythagora, care îi expune concepția sa despre originea lumii, de fapt spiritualistă. *Omnia mutantur*, totul se schimbă, în ordinea materială, însă spiritul nu moare niciodată, *nec tempore deperit ullo*, trecînd numai din trup în trup. De aceea a mînca animalele înseamnă a turbura eventualul locaș temporar al unui duh. Ovidiu se întinde liric asupra fluenței și instabilității universului, profesînd întîia mare poezie romantică a caducității. Nimic nu este pe lume care să stea locului, toate curg, *cuncta fluunt*. Chiar trupurile noastre se prefac molecular și ce sîntem azi nu vom fi mîine. Așa și cameleonul simulează toate culorile. Timpul se schimbă și cu el neamurile :

Pe-această lume, totul e-n veșnică mișcare
Și se perindă-ntru-na ca apa curgătoare...
Troada în războinici și avuții bogată
Ce zece ani de-Ahei a stat împresurată
De slava ei trecută nu mai aduce-aminte
Decît prin mari mormane de pietre și morminte.
Dar unde este Sparta, cetatea strălucită ?
Unde Mikene, Theba și-Atena cea vestită ?
Căzute-s la pămînt și le-a rămas cuvîntul
Iar fala lor s-a dus așa cum trece vîntul.
Din vechiul Ilion s-au risipit Dardanii
Și Roma au zidit ce va spori cu anii.

Ca și Virgil, ca și Horațiu, Ovid exaltă vîrsta de aur, *aurea aetas* a lui Saturn, cînd omul observa credința și dreptatea *sponte sua, sine lege*. Pe poet îl apăsau, ca pe mulți, prea multele legi ale lui August, controlul excesiv al vieții morale. Omul e născut bun și pașnic, vrajba este efectul unei căderi. Jupiter preface în lup pe antropofagul Lycaon și apoi deslănțuie potopul. Peștii înoată pe vîrful culmilor, nereidele se miră a vedea în fundul apelor păduri, orașe, palate. Deucalion și Pyrrha, singurii supraviețuitori, repopulează pămîntul, aruncînd pietre înapoia lor. Din nămoale se naște Python, un șarpe imens, pe care Apollo îl omoară cu săgețile. Ceea ce urmează de aci încolo sînt basme și totul ar putea fi înscris sub denominația de folclor, dacă n-ar fi adunat din izvoare cărturărești și tratat cu prea mult rafinament. În fond

zeii, cu Jupiter în frunte, apar ca niște zmei abuzivi, invidioși, ambițioși, vindicativi, adulteri făcînd nenorocirea cui le iese în cale. Apollo se îndrăgostește de Daphné, care, ca să scape de el, cere pămîntului s-o prefacă în ceva și devine dafin. Descripția transformării e de o mare delicatețe și înrudită cu arta cu care mai tîrziu Bernini a reprezentat statuar același subiect. Ovidiu e un artist eminent în descrierea catastrofelor naturii. Tabloul văii Tempe cu Peneul care se rostogolește în unde spumoase ridicînd un nor de aburi ce stropesc cu o bură culmile pădurilor e, parcă, al unui observator direct al fenomenelor. Jupiter prinde pe nimfa Io iar Junona, geloasă, îl silește s-o prefacă în vacă și s-o dea în paza lui Argus. Mercur inventează fluierul, cu el adoarme pe paznicul cu o sută de ochi. Episodul grandios e acela al lui Phaeton, conducînd din ambiție carul tatălui său, Soarele. Momentul cînd, șovăind printre constelații, Phaeton se sperie de scorpion, scăpînd frînele celor patru cai, cînd carul apropiindu-se de pămînt, usucă vegetalele, seacă apele, lăsînd pe nimfe pe uscat, pare ieșit din imaginația colosală a lui Victor Hugo. Fetele Soarelui plîng pe mormîntul lui Phaeton și sînt prefăcute în copacii care dau boabele de chihlimbar. Cycnus, martor al acestei întîmplări, e prefăcut în lebădă, Jupiter, inspectînd universul după dezastrul lui Phaeton, abuzează de nimfa Calisto, luînd înfățișarea Dianei. Junona furioasă prefăce nimfa în urs. Jupiter o face constelație. Același Jupiter, în chip de taur, fură pe Europa. Mercur, zburînd prin aer, o vede pe Hersé, fata lui Cecrops și se îndrăgostește de ea. Aglauros, sora fetei, se împotrivește lui Mercur și zeul o împietrește. Cadmus se luptă cu șarpele ieșit dintr-o fîntînă, care făcînd spirale imense frînge copacii și se îndreaptă spre el. Acteon vede pe Diana goală într-o peșteră și e prefăcut în cerb, spre a fi omorît de propriii lui cîini. Narcis, îndrăgostit de sine însuși, devine floare, în vreme ce Echo, disprețuit de el, rămîne un sunet curat. Bacchus, înșelat de niște corăbieri, îi preface în delfini. Penteu tulburînd un slujitor al misterelor bacchice, e omorît de bacchante. Thisbé și Pyramus, împiedicați de părinți în dragostea lor ca și Romeo și Julieta, sărută zidul care-i desparte, de o parte și de alta, și sfîrșesc lamentabil, Pyramus omorîndu-se din cauză că i se

părea că un leu a omorît pe Thisbé, aceasta luîndu-şi viaţa, din pricina morţii celui dintîi. Ţîşnirea sîngelui din pieptul lui Pyramus e comparată cu apa ce răzbeşte prin conducta spartă (canalizarea era în floare în epoca lui August). Hermaphrodit, fiul lui Hermes şi al Aphroditei, atras de naiada Salmacis, e prefăcut în om cu două sexe, fiicele lui Mynias, dispreţuind cultul lui Bacchus, devin lilieci. Junona, furioasă că din legătura uneia din fetele lui Cadmus se născuse Bacchus, se răzbună pe Ino, mătuşa care îl crescuse. Trimite pe Tisiphone să dea furii acestei Ino şi soţului ei Athamas. Acesta izbeşte un copil de perete crezîndu-l pui de leoaică. Ino se aruncă în mare. Insoţitoarele mamei sînt împietrite sau prefăcute în păsări. Cadmus fuge din Theba cu Hermiona şi amîndoi sînt transformaţi în balauri. Perseu, născut din Danae şi Jupiter în chip de ploaie de aur, taie capul Meduzei şi împietreşte cu el pe Atlas, apoi scapă pe Andromeda de Hidra ce trebuie s-o mănînce ca urmare a răzbunării Junonei, supărată că mama fetei se crezuse mai frumoasă decît ea. Meduza însăşi era victima zeilor, Neptun o sedusese în templul Minervei şi zeiţa, jignită, dăduse victimei şerpi în loc de păr. Phineus, supărat că Perseu i-a luat pe Andromeda, îl atacă la nuntă cu o ceată de oameni din toate părţile Orientului (indieni, assirieni, egipteni, arabi). Lupta e violentă, spectaculoasă, descrisă cu voluptatea inperturbabil artistică de scene crude a unui d'Annuzio. Indianul de şaisprezece ani Athis, îmbrăcat în hlamidă de purpură tivită cu aur, cu colier de aur la gît e izbit de Perseu cu un tăciune, care-i sfărîmă falca de jos. Apoi Perseu doboară la pămînt pe Erithus, care se apropie cu o bardă cu două tăişuri, svîrlindu-i în cap un crater enorm, Ethemon, furibund, vrînd să izbească pe erou în cap, face o mişcare greşită şi spada lovindu-se de soclul unei coloane, se face bucăţi. Vîrful sare şi i se înfige în gît. Neputînd prididi pe atacatori, Perseu, care stă rezemat cu spatele de o mare coloană, scoate capul Gorgonei şi-i împietreşte pe toţi. Două sute de statui patetice, lîngă colonada unui palat e o privelişte foarte plastică. Arachné ţesătoarea se ia la întrecere cu Pallas Athena. Înfuriată, zeiţa o loveşte. Fata, de ruşine, vrea să se spînzure, Pallas Athena, îmblînzind pedeapsa, o preface în păianjen. Niobé se laudă cu cei şapte băieţi şi

cu cele șapte fete ale sale. Latona, jignită, pune pe Phebus să săgeteze toți copiii. Urgisită de geloasa Junona, Latona ceruse unor păstori îngăduința să bea apă de la un izvor. Aceștia, împotrivindu-se, sînt prefăcuți în broaște.

La nunta lui Pirithous cu Hippodamia vin și centaurii, care fură femeile. Theseu ia în mînă un crater antic și-l zvîrle în capul centaurului Eurytus, care cade bătînd pămîntul cu picioarele cavaline. Alt centaur scoate un pin din pămînt și-l aruncă spre Theseu, care se ferește. Însă copacul izbește pe altcineva. Caeneus, care fusese fată, se bate cu un centaur. Acesta îl lovește cu gladiul. Eroul era însă invulnerabil, arma se sfărîmă, ca și cînd s-ar fi izbit în marmură. Atunci centaurii rostogolesc peste el copaci și-l înăbușe, dintre crengi iese o pasăre. Episodul e grandios, de o plastică michelangiolescă și de o exuberanță, amintind evocarea modernă a centaurilor de către Maurice de Guérin. Polyphem, uriașul cu un singur ochi în frunte, iubește pe Galatheea și o cheamă ca într-o *Cîntare a cîntărilor :*

O, Galatheea ești mai albă decît crinul
Mai proaspătă decît florile pajiștei, mai subțire ca nuiaua de alun.
Ești luminoasă ca cristalul, nebună ca căprița,
Și netedă ca scoica lustruită de valurile mării.

Autorul monstruos al acestor suave chemări aruncă vîrful unui munte în Acis, iubitul Galatheei.

Din metamorfoză în metamorfoză, Ovidiu ajunge la Aeneas și de la acesta la Iuliu Caesar, și la August, pe care îl salută ca zeu, spre a încheia cu o profesie de orgoliu imens :

Cîntarea ce-am sfîrșit nu poate s-o distrugă
Nici fulgerul lui Joe și nici a vremii fugă,
Nici focul și nici spada. Iar ziua cea fatală
Nu-mi va răpi decît făptura corporală.
Eu voi muri desigur dar duhul ființei mele
Va sta ferit de moarte pe ceruri printre stele
Avea-voi nume veșnic, voi fi citit oriunde
Birui'oarea oaste a Romei va pătrunde.
Si dacă nu mă-nșel voi dăinui într-una
Cît lumea va trăi cu soarele și luna.

Ovidiu făcea teoria romantică a geniului, opunînd gloriei militare, aceea a operei culturale. Nu e de crezut că ideea că opera poetului înfruntă chiar mînia lui Jupiter *(ira Jovis)* era de natură să placă lui August. Poetul se aşeza, prin opera lui, mai presus de zei, iar August era zeu, comparat adesea cu Jupiter. De altfel, cu tot aerul de a face apoteoza epocei augustane, *Metamorfozele* descriu era crispată jupiteriană. Poftele lui Jupiter sînt insaţiabile, ceilalţi zei nu sînt mai plini de decenţă, zeiţele în frunte cu Junona sînt geloase, invidioase şi răzbunătoare. Natural, aceasta este esenţa mitologiei greco-latine, dar Ovidiu aduna laolaltă dezastrele pricinuite de prepotenţa divină. O stîncă ori un izvor, o broască sau o trestie pot fi nişte simple victime şi lumea minerală, vegetală ori animală poate să disimuleze o condiţie umană tragică.

Metamorphoses au un pronunţat caracter medieval, constînd într-un sentiment de insecuritate faţă de demoni şi vrăjitori. Afară de aceasta, procedeul contrastelor (graţios — monstruos, gingaş şi feroce, miniatural şi enorm) sînt dintre acelea care plac omului din era creştină, obişnuit cu antiteza angelic-demonic. Probabil acest aspect demoniac cît şi faptul de a fi vorbit despre originea lumii, de a fi afirmat permanenţa spiritului, de a fi atins uşor tema vanităţii acestei văi a plîngerii, l-au mîntuit în vîrsta medie. Dante îl pune în Limb. Pe pereţii exteriori ai bisericii din trecătoarea Lainici, ridicată de Caragea, alături de Aristot, îl aflăm şi pe Ovidiu, în vestmînt medieval. Cum zugravul nu putea să aibă nici o noţiune despre acest poet şi nici să picteze din fantezie, e de admis, fără a cunoaşte vreun studiu special, că în tradiţia bisericii bizantine Ovidiu fusese mai dinainte „reconsiderat".

Ovidiu a mai încercat o operă severă şi naţională *Fasti* care nu e decît un calendar roman versificat şi e catalogat printre poemele etiologice, de fapt didactice, în care se dau cauzele faptelor descrise. De pildă luna februarie vine de la o bucată de lînă sau de la lucruri purificatoare (grîu prăjit, sare, cracă de pin), pe care pontificele le cerea de la cel care conducea sacrificiul şi de la flamin *(ab rege et flamine)*. Poetul declară a se fi informat din vechile anale, *annalibus priscis*, din propria experienţă şi din interogarea flaminilor. Nu mai puţin opera lui e aridă, cu totul în afara concepţiei de poezie

pe care o profesăm azi. Deşi calendarul e împodobit cu episoade legendare şi mitologice, ba chiar cu metamorfoze, iar cerul tot populat cu basme, compunerea este o operă artificioasă, pe care poetul caută s-o sublimeze cu mijloace retorice. *Est deus in nobis,* este un zeu în noi, zice el inspirat, şi se duce într-o pădure să mediteze în murmurul apelor la cartea despre luna mai. Însă toate acestea nu puteau fi scrise, cum am zice azi, decît pe fişe.

Ovidiu nu terminase *Fasti* şi nu dăduse ultimul lustru *Metamorfozelor* cînd se abătu asupra lui acea nenorocire, aproape unică în lumea marilor poeţi. În anul 8 al erei noastre, August îl relegă la Tomis, cetate mercantilă greacă de pe coasta Mării Negre, pe locul actualei Constanţa. Născut la 20 martie 43 î.e.n. în anul cînd cei doi consuli Hirtius şi Pansa căzură în bătălia de la Mutina, poetul avea aproape 52 de ani. Spre a-i înţelege tragedia, fie şi subiectivă, e bine să cunoaştem omul. Locul naşterii lui era Sulmona, în teritoriul Pelignilor, căruia Ovidiu nu încetează a-i lăuda izvoarele reci, aerul, viile, cîmpiile înverzite. Tatăl aparţinea ordinului ecvestru şi poseda avere rurală. Şi-a crescut cu distincţie cei doi băieţi, dintre care unul a murit la vîrsta de 20 de ani. Ovidiu, rămînînd unicul, a fost desigur îmbrăţişat cu mai multă afecţiune. Băiatul avea aplecare spre poezie. Deşi tatăl, om pozitiv, avea oarecare îndoială faţă de cariera Muzelor, zicîndu-i : *„Studium quid inutile tentas? Maeonides nullas ipse reliquit opes".* *„De ce încerci o meserie nelucrativă? Homer însuşi n-a lăsat nici o avere"*, nu l-a stînjenit în vocaţia sa. Tînărul a frecventat o şcoală de elocvenţă, revelînd o mare înlesnire în exerciţiile de oratorie, numite suasorie. Séneca tatăl, care i-a fost coleg, găsea că încă de pe atunci făcea poezie în proză. La 18 ani plecă într-o călătorie de instrucţie în Orient. Văzu Sicilia, Athena, Alexandria din Egipt şi Nilul, şi alte oraşe din Asia, de care nu pomeneşte. Întors, s-a dedat cu pasiune poeziei, idolii lui fiind poeţii elegiaci, de fapt erotici, în frunte cu Tibull. Primi însărcinări în magistratură. Fu centumvir, triumvir. August, care urmărea să atragă pe cavaleri, îi dărui un cal la o revistă a ordinului.

Ovidiu declara că aceea care l-a inspirat întîia dată a fost o femeie *totam cantata per urbem,* cîntată în toată Roma,

ascunsă sub numele de Corinna. În fond era un om de moravuri casnice. Părinții îi dădură la o vîrstă foarte fragedă o soție nepotrivită, de o a doua *sine crimine* se desparte (moda repudierilor era atunci în floare). Cu a treia se împăcă. Avu de la ea o fată, zice el odată, măritată de tînără și remăritată și care a făcut pe Ovidiu de două ori bunic. Fata este probabil acea Perilla, *doctissima*, care sub supravegherea tatălui, cultiva Muzele. Însă Ovidiu răspundea din Tomis, unui Suillius, nu mai puțin doct, pe soția căruia o considera ca și pe fica lui, de vreme ce mama ei îi zicea lui, poetului, soț, încît s-ar înțelege că a treia soție mai fusese măritată și avea o fată din cealaltă căsătorie. Era debil și delicat, de un temperament *„douillet"*, nerezistent la oboseală, și sedentar, scria versurile în grădinile lui întins pe un lectulus încărcat cu perne. Aceste grădini se aflau la răspîntia între via Clodia și via Flaminia, pe niște coline acoperite cu pini.

Spectat Flaminiae Clodia juncta viae.

Ovidiu își cultiva singur pomii fructiferi și stropea cu apă de la izvor straturile. Era „roman" în felul în care un scriitor francez era „parisien" în epoca lui Sainte-Beuve. Roma devenise splendidă, pe Palatin se ridicase *domus augustiana* și un templu de marmură albă dedicat lui Apollo, unde îndărătul coloanelor se vedeau statuile Danaidelor și a tatălui lor cu spada în mînă. La acest templu era o bibliotecă publică, din care opera lui Ovidiu fu mai tîrziu „epurată". Forul fusese rectificat și înfrumusețat, se construise un alt for al lui August. Se clădise Pantheonul, termele lui Agrippa, porticul Octaviei și frumosul teatru al lui Marcellus. În cîmpul lui Marte, acoperit cu iarbă, apăruse un portic și un bazin pentru scăldatul luptătorilor, alimentat cu apă adusă pe apeductul Aqua Virgo. Ovidiu, se înțelege din opera lui, era mare frecventator de porticuri, teatre și circuri, de locuri în care putea fi văzut și arătat cu degetul, de asemenea îi plăceau reuniunile mondene, ale tinerilor libertini, îndeosebi, care adorau poezia lui erotică, considerînd-o ca un protest al vieții împotriva puritanismului lui August. Octavian, acest om, incontestabil mare, care a dat imperiului roman stabilitate și măreție, a fost

obiectul a numeroase portrete morale, unele foarte negative. Voltaire îl denunța drept un monstru abil și norocos, aplecat spre vărsări de sînge. Cînd ne gîndim la crimele fără de seamă săvîrșite de alți imperatori și la uzul de a lichida îndată orice adversar, August ni se pare a merita elogiul lui Ovidiu de *„mitissimus princeps"*. Cu toate acestea Octavian adună norocos o mulțime de viții ce-ar fi fatale pentru omul de rînd. Împins de la spate, de forțe oculte, la vîrsta de nici 19 ani, aureolat cu prestigiul de nepot și fiu adoptiv al lui Caesar, obține consulatul printr-o lovitură militară. Pactizează cu adversarii în frunte cu Antoniu cînd se simte slab, și-i exterminâ cînd îi vine bine, dînd dovadă de o remarcabilă răbdare. Pe fidelitatea lui, ca un om de stat, nu se poate pune temei. Cicero l-a ridicat în slava cerului și a atacat în discursuri celebre pe Antoniu, cînd acesta era certat cu August. Adversarii se împăcară. Urmă teribila proscripție în care Cicero fu asasinat. Capul marelui orator fu adus pe masa lui Antoniu, care-l contemplă cu o satisfacție bestială, în vreme ce Fulvia soția sa, îi înfipse un ac în limba elocventă. Octavian nu clipi. August n-a făcut nici o revoluție socială, lumea plutocrată era alarmată de războaiele civile și de aroganța sclavilor și dorea un om „de ordine". Octavian a asmuțit pe sclavi și pe militari împotriva aristocraților, dar a refăcut vechea ordine, reconstituind clasa priviligiată cu oameni noi, proveniți uneori chiar din rîndul sclavilor. A constituit așa-numitul principat, neschimbînd formal nimic, adunînd totuși în mîna sa toate puterile, pînă la arbitrar. El putea prezida tribunalul și pronunța condamnări la moarte. Portretele sale din tinerețe sînt revelatoare. Un tînăr suav, stînd parcă mereu în bătaia lunei (de altfel nu suporta soarele nici vara, nici iarna), cu sprîncenele îmbinate, cu nasul ascuțit și fin, cu obrajii supți ca ai unui ftizic, cu bărbia mică, fugind puțin înapoi. Privirea îi e bănuitoare, strîngerea colțurilor gurii arată o mare încăpățînare, înțelegere tardivă, ascunderea reacțiilor sufletești, prudență. Fața îi e de o liniște ireală, dar se ghicește îndată acel orgoliu imens ascuns sub aparentă modestie, al oamenilor care se văd zeificați în plină tinerețe. Un fum de smirnă parcă îl învăluie, înduioșîndu-l asupra propriei divinități. Era bolnăvicios, se înfofolea iarna cu tot felul de efecte de lînă, punînd

patru tunici sub o togă groasă. Probabil epatic, era acoperit cu o pecingine pe tot timpul. Arătătorul drept îi amorțea cîteodată. A domnit murind și înviind și a trăit gemînd 76 de ani.

August, spre a da satisfacție aristocrației tradiționaliste, care cerea reînvierea vechilor virtuți republicane, edictă o serie de legi puritane, împotriva luxului, a adulterului, a celibatului și chiar a sterilității, care produseră o reacție violentă. De altfel senatorii conservatori, care susțineau această legislație, își îngăduiau a nu o respecta ei înșiși.

Culme a ironiei, August, care visează să fie un model de virtute, are neplăcerea să descopere desfrîul în propria lui familie. De altfel lucrurile sînt mai complicate și amestecate cu probleme de succesiune. De la a doua soție, August avusese o fată Iulia, pe care, văduvă, o căsătorise cu Marcus Vipsanus Agrippa, de la care Iulia avu doi băieți, Caius și Lucius, apoi o recăsătorise cu sila cu Tiberiu, fiul vitreg adus de a treia soție, Livia. Iulia, plictisită, nu purtă credință soțului, Tiberiu se simte ridicul, părăsește Roma, și August, victimă a propriei legislații, e nevoit să pronunțe repudierea și să-și exileze fata. Dar poartă mulți ani ranchiună lui Tiberiu. În cele din urmă acesta fu rechemat, din cauza golurilor ivite în descendența lui August, și înfiat. De aci încolo, Tiberiu, fiul Liviei, este adevăratul administrator al imperiului. Un nou scandal izbucnește. Iulia, nepoata lui August, face demonstrații de viață libertină. În cercul curtenilor ei se află și Ovidiu. August, și mai degrabă Tiberiu, inspirat și de Livia, trebuie să fi văzut aci o frondă împotriva succesiunii. *Ars amatoria*, de care nimeni nu făcuse caz pînă atunci, e declarată operă corupătoare. Însă poetul mărturisește a fi făcut o eroare. Văzuse ceea ce nu trebuie să vadă și se pare că pe Iulia fără veștminte, fiindcă se face aluzie la Acteon, care a surprins pe Diana nudă. Unii cred că se făcuse vinovat de *lenocinium*, înlesnind, de pildă, din ușurătate, întîlnirea culpabililor. Iulia fu exilată împreună cu alții, Ovidiu fu numai relegat la Tomis, fără pierderea averii. Dar Ovidiu avea de mult ideea că pe aci este sfîrșitul pămîntului, iar știrile despre cruzimea geților îl cutremurau. Pe la sfîrșitul lui noembrie anul 8 e.n., cînd ziua se îngîna cu noaptea, după ce mai contemplă o dată

cerul cu lună și stele și Capitoliul în apropierea căruia locuia, poetul porni. Luă cu el sclavi, deși nu avu calmul să-i aleagă. Fata lui era în Lybia, îl îmbrățișară numai doi prieteni și soția care leșină. În decembrie poetul naviga pe Adriatica. Pe marea Ionică îl întîmpină furtuna. Corabia de brad pîrîie, vîntul face să șuiere frînghiile, pilotul nu-și ascunde spaima. Ovidiu pretinde a scrie unele din elegii pe mare, clătinat de valuri. Însă e puțin probabil că le-a putut da la copiat pe corabie. Într-adevăr parte din *Tristia,* constituie un jurnal de bord. Ele sînt niște compoziții scrise de fapt cu multă atenție artistică și cu un relativ calm. Profitînd de condiția sa, Ovidiu încearcă să inaugureze un gen patetic, concurînd aproape cu tragedia. Sînt în elegiile lui accente admirabile, din păcate poetul latin nu cunoaște ingenuitatea lirică și nici arta peisajului, și în mijlocul furtunii pare a o descrie din imaginație. Procedeele lui sînt hyperbola, exemplul și sentințele. Străbătînd pe jos isthmul Corint, poetul se îmbarcă pe o altă corabie cu pînze și cu rame, care sălta elegant pe valuri. Debarcat pe insula Samothrake, Ovidiu are gustul de a pune, folosind o a treia corabie, piciorul pe coasta thracică și a străbate țara Bistonienilor. În fine iese prin Bosforul trac în Pontul Euxin și trece pe dinaintea cetăților de pe coastă : Anhialos, Mesambria, Odessos (Varna de azi), Dyonisopolis (Balcicul actual), ajungînd la Tomis, al cărui aspect dinspre mare cu acropolea pe culmea unui promontoriu, trebuie să fi fost chiar atunci impunător și de un plăcut stil grec.

Acum încep lamentele poetului, a cărui informație despre Schythia minor, pe care o numește și Sarmația, constituie pînă la un punct o decepție. Ovidiu nu e un Dostoievski, care să aibă voluptatea suferinții și curiozitate pentru omul umil. Barbaria îi repugnă și înregistrînd-o cu groază, visează numai Roma. Baudelaire relegat la Kunstendgé nu s-ar fi simțit mai fericit, fără Parisul lui și atelierele pictorilor. Tomis și Histria, care aveau o vechime de cîteva sute de ani, erau orașe mercantile, fondate de coloniști, desigur săraci din Milet. Așezarea nu s-a putut face fără învoirea localnicilor. Aceștia erau interesați să-și vîndă produsele brute (grîu, miere, piei, pește) și să cumpere în schimb mărfuri din orientul apropiat. Numeroasele amfore dovedesc că veneau mari cantități

de vin înfundat și pecetluit. Vestigiile Histriei helenistice și attice revelă splendori arhitectonice, frize armonioase, ca o frază muzicală. Nu altfel trebuie să fi fost Tomis. De-a lungul veacurilor aceste cetăți au trecut prin ani grei, o curtină istriană stă pe o temelie de coloane aruncate una lîngă alta, ca trunchiurile de pini. Marmuri întregi, inscripții, intră în compoziția zidurilor. Burebista, voind să împiedice penetrația romană atacă cetățile pontice. Murind, unele căpetenii gete, din Scythia minor, trec de partea Romei. Ceea ce ajută pătrunderii romane. De altfel, stăpînirea este inefabilă, Scythia mică e cuprinsă în regatul clientelar al thracilor. Cetățile grecești, formal autonome, fac parte din aria greacă a imperiului roman. Ele trebuie să fi sărăcit în această epocă de turburări și să se fi prefăcut în niște cetăți de producție locală. Geții pătrund în ele, sînt probabil meseriași, argăsitori de piei, olari, sărători de pește și soldați. Populația din jurul cetăților intră cu căruțe mari cu roate foarte îndepărtate, lăsînd dîre în caldarîmul ce merge de la porți la obor.

Clima e foarte aspră iarna, valurile mînjesc cu sticlă stîncile și marea înghețată pe porțiuni mari. Cînd înghețul nu-i întins, izbirea blocurilor produce un vacarm înspăimîntător. Locuitorii sînt bucuroși dacă podișul de ghiață se întinde mult spre larg, fiindcă zgomotul se îndepărtează. Apa pe care cetățenii o scoteau din puțuri nu-i bună. Vara clima e canculară, marea are adesea tonuri superbe între siniliu și verde. De iarnă veșnică nici nu poate fi vorba. Casele în oraș nu vor fi fost toate de piatră, mai ales ale geților. S-au găsit la Histria cărămizi de chirpici aidoma cu cele ce se folosesc azi în construcțiile locale. Ovidiu se plînge de locuințele rele, de furtuni, de apă, de lipsa de alimente gustoase și de fructe. Toamna, cînd frunzele îngălbenesc e cuprins de panică și melancolie, iarna se hazardează pe marea înghețată, știe că Dunărea înghiață. Atunci carele scîrțîitoare ale sarmaților trec ca pe un pod, dar năvălesc și cete de barbari. Pe străzi, geți bărboși și pletoși, păsesc înfășurați în cojoace și itari. Ovidiu se teme și de cei de afară, ale căror săgeți pică peste zidurile exigue, și de cei dinăuntru. Îi e frică să nu fie prins și luat sclav. Locuitorii abia i se par oameni *(vix sunt homines hoc nomine digni)* vorbesc o grecească împestrițată cu getică și

sarmată, limbi pe care poetul e nevoit, zice, a le învăța. În oraș nu e bibliotecă, nimeni nu înțelege graiul latin, ceea ce nu pare verosimil. Ovidiu însuși își dictează versurile sale unui sclav, desigur bun copist. Privind de pe zidurile cetății, nu vede decît paragină, cîte un pom prizărit ici și colo, cîmpuri acoperite cu peliniță. Exasperat, strigă că locurile sînt sterpe. Cînd e mai potolit, recunoaște că locuitorii de prin bordee au vite, ară, însă stau (hyperbolă) cu coiful pe cap apăsînd cu o mînă coarnele plugului și ținînd cu cealaltă spada. Primăvara, pîndește corăbiile care vin, în așteptarea corespondenței. Ovidiu n-a ieșit de bună seamă niciodată din Tomis. Despre Aegissus, actuala Tulcea, spune că se ridică pe culmea unui inexistent munte, care atinge cerul. Tomitanii îl primiră cu afecțiune, îl scutiră de impozite, îi dădură un grad în oastea care apăra zidurile și la bătrînețe poetul se trezi cu casca pe cap. Îl făcură după cîțiva ani agonotet, adică președinte al jocurilor în cinstea zeilor. Ovidiu compune în grai get un poem în onoarea lui August. Geții scuturară tolbele și capetele de satisfacție și-l numiră poetul lor. Totuși se vede că prin delațiune aflară că Ovidiu îi numește barbari și se supărară. Poetul îi încredințează într-o epistolă că i-a iubit întotdeauna, că urăște țara și nu oamenii. Ar fi voit să fie trimis oriunde. În anul 14 e. n. August muri și poetul pierdu orice nădejde de rechemare din partea lui Tiberiu. Peste patru ani se stinse și el. De altfel, după unii istorici, în anul XV Tiberiu instituí un *praefectus orae maritimae* cu reședința la Tomis. Stăpînirea romană directă începea, încă acoperită, și poetul nu se mai putea plînge de a fi amenințat de barbari.

Ovidiu este în genere învinovățit de adulație și de lamentație nedemnă. Dacă „epistolele din Pont" sînt monotone și într-un fel și *Tristia*, aceasta vine de acolo că poetul, disperat, încearcă să înduplece cu orice chip tiranul. Dar în inima lui, îl detestă și-l disprețuiește. În cartea a doua a *Tristelor* demonstrează dîrz că pedeapsa e absurdă. Istoria sacră a Romei e plină de adultere. Iliada însăși ce este decît istoria unei femei pe care și-o dispută soțul și amantul? Atîți poeți au scris lucruri mai îndrăznețe și n-au fost pedepsiți. Și ce crimă este de a citi istorii de dragoste? O femeie poate să le răsfo-

iască şi să rămîie onestă. Ura împotriva potentaţilor găseşte la Ovidiu o expresie neagră şi mizantropică :

Ascultă un om trecut prin încercări amare :
Vezi-ţi de tine, fugi de cei de spiţă mare
Şi dacă poţi, evită locaşul lor divin
Nu rareori de acolo şi trăznetele vin.
Puternicii, ce-i drept, ajută pe cei mici
Dar mă lipsesc de darul cui bate cu-aşa bici.

Evocarea calamităţilor Scythiei, pentru a denunţa cruzimea lui August faţă de un geniu, atinge măreţia :

Dacă la Roma încă vreun ins mă ţine minte
Sau numele meu singur trăieşte înainte

Să ştie că acolo unde începe ghiaţa
Printre barbari Ovidiu îşi iroseşte viaţa,

Impresurat de Bessi, Sarmaţi păroşi şi Geţi
Nedemni a fi cîntaţi în stihuri de poeţi.

Cît suflă boarea caldă, cu apele-i domoale
Ne ocroteşte Istrul de ale lor tîrcoale.

Însă cînd iarna tristă cu gerul se arată,
Se acoperă pămîntul cu marmură curată.

Vîrtejele de crivăţ, zvîrlind ninsoarea, zbiară,
Troznesţe, stînd să pice jos osia polară.

Zăpada adunată nici soare şi nici ploaie
Boreu făcînd-o piatră, nu poate s-o înmoaie.

Iar şi de s-ar topi o alta nouă cade
Şi neaua dintr-un an pe cea din alt an cade.

Vîntoasele pe-aici aşa-s de furioase
Că smulg din locu-i turnul şi iau prin aer case.

Iţari, cojoace grele poartă barbara gloată
Şi-abia de le vezi faţa dintru făptura toată.

Lăţoasele lor plete ca zurgălăii joacă
Şi bărbile-nghemate lucesc de promoroacă.

În vasul lui de lut se face vinul stîncă
Şi sfărîmat bucăţi cu barda, se mănîncă.

Poetul era indignat de reaua purtare a cutărui literat, care îl ponegrea la Roma, şi se resemna cu gloria postumă :

Poetul ia doar mort cununa biruinţii
Cît este-n viaţă pisma înfige-ntr-însul dinţii.

Dar mai ales strigătul lui dureros protesta împotriva nefericirii poeţilor :

În tihnă şi tăcere poetul naşte cînturi
Eu sînt bătut de mare, de viscole şi vînturi.
Lipsit de viers e cel ce tremură şi plînge
La orice pas m-aştept să fiu scăldat în sînge...
Daţi-i chiar lui Homer a mea nenorocire
Şi va-nceta cîntarea divinei sale lire.

De fapt, Ovidiu în *Tristia* este întîiul mare romantic european.

Geţii de altă dată, românii de azi, intraţi în orbita culturii romane, sînt mîndri de a evoca pe marele poet, născut acum 2000 de ani la Sulmona şi mort în ţara lor. Azi Ovidiu este al Italiei şi al României precum este al lumii întregi, şi Republica Populară Română, punînd la cale această comemorare, a voit să sublinieze valoarea paşnică şi înfrăţitoare a creaţiei artistice. Traian a păşit în Dacia cu spada, cu arhitecţii şi cu graiul roman, Ovidiu a venit numai cu lira. Templele s-au năruit, cuvîntul şi stihul au rămas, precum prevăzuse poetul :

Avea-voi nume veşnic, voi fi citit oriunde
Biruitoare oaste a Romei va pătrunde
Şi dacă nu mă-nşel voi dăinui într-una
Cît lumea va trăi cu soarele şi luna.

Sufletul serafic

Un aspect bătător la ochi al franciscanismului este imitația lui Isus (*„In prima è da considerare che il glorioso Messer Santo Francesco in tutti gli atti della vita sua fu conforme a Cristo benedetto"*). Mimetismul e foarte larg. Francesco (1182—1226), fiu al unui bogat negustor din Assisi, Pietro Bernardone, îmbrățișează sărăcia, devenind *„il Poverello di Cristo"*, își alege 12 apostoli, dintre care unul, Frate Elia, va fi recalcitrant ca Iuda și va muri afară din Ordin, postește într-o insulă a Lacului Perugia 40 zile și 40 nopți, însă din două pîini cîte ia cu sine mănîncă o jumătate ca să nu emuleze cu Isus, capătă pe muntele Vernia stigmatele, adică rănile de cuie și de suliță în mîini, picioare și piept ale lui Cristos, găsind un fel de Toma necredinciosul, un Messer Jeronimo, care vrea să le pipăe și face în fine minuni [1].

Minunile dovedesc o mare credulitate și sentimentul puternic al prezenței divinității : Isus, arhanghelii și îngerii s-au transportat în Italia și sînt oricînd de față, la chemarea minoriților. Diavolul dă și el tîrcoale. Un messer Bernardo e mișcat de pilda vieții Sfîntului Francisc, ar vrea un sfat, Francisc îl duce la Episcopat, roagă pe preot să deschidă de trei ori liturghierul. A treia oară iese această vorbă spusă de Isus : *„Cine vrea să vină după mine, să se părăsească pe sine, să ia crucea și să-mi urmeze"*. Bernard își împarte averea și intră în ordin. Un negustor, care cu acest prilej dăduse semne de avariție, vede în vis ieșind din gura sfîntului o cruce de aur al cărei vîrf atingea cerul și ale cărei brațe se întindeau pînă la Răsărit și Apus (simbol al difuziunii franciscanismului). În-

[1] *I. Fioretti di San Francesco e Il Cantico del Sole* con una introduzione di Adolfo Padovano. Seconda Edizione. Milano, V. Hoepli. 1908. Cfr. Paul Sabatier, *Saint François*, Paris, 1904 ; Johannes Joergensen, *Vie de Saint François d'Assise*. Trad. T. de Wyzewa, 1910.

gerul Domnului vine la mînăstirea Val di Spoleto şi bate în poartă. Frate Masseo îl învaţă cum se ciocăneşte la călugări : rar, de trei ori. Îngerul îl caută pe Frate Elia, care răspunde arogant. „*Rău faci* — îi reproşează foarte firesc Sf. Francisc — că goneşti Îngerii sfinţi, trimişi să ne dea învăţarea". Acelaşi înger povesteşte întîmplarea Sfîntului Bernard care se întorcea de la Sf. Iacob de Compostela şi-l trece în aer peste un rîu lat. Sf. Francisc şi Santa Chiara iau masa împreună în Santa Maria degli Angeli care se luminează cu această ocazie aşa de tare încît „*gli uomini d'Assisi, e da Bettona, e que' della contrada d'intorno vedeano che Santa Maria degli Angeli, e tutto il luogo, e la selva ch'era allora allato al luogo ardevano fortemente, e parea che fosse un fuoco grande, che occupava la chiesa, e'l luogo, e la selva insieme*", drept care alergară să stingă focul. Un copil primit în Ordin văzu noaptea pe Isus, pe Fecioara Maria, Sf. Ioan Botezătorul şi Sf. Ioan Evanghelistul, precum şi gloată mare de îngeri stînd de vorbă cu Sf. Francisc. Cînd se ţinu capitol general la Santa Maria degli Angeli, la care luă parte ca musafir şi Sf. Dominic, fundatorul Ordinului Predicanţilor, strîngîndu-se peste cinci mii de călugări, se văzu că lipsesc merindele. Sf. Francisc le porunceşte să nu se îngrijească de mîncare ori de băutură şi se roagă la Dumnezeu. Şi iată, lumea de prin împrejurimi (Perugia, Spoleto, Foligno, Spello, Assisi) încep să vină care cu pîine, care cu vin, cu bob, cu brînză şi celelalte. La Rieti, în via preotului, norodul îndesîndu-se în jurul Sfîntului Francisc, rupe strugurii. Însă prin intercesiunea Sfîntului cîţiva ciorchini puşi şi călcaţi în cadă produseră 20 butoaie de vin. Un tînăr de familie nobilă, nesuferind gluga şi mînecile veşmîntului, era pe cale de a părăsi ordinul, dar avu viziunea unei mulţimi infinite de sfinţi venind procesional, doi cîte doi, cîntînd. Demonul apare în chip de crucifix fratelui Ruffino inculcîndu-i ideea melancolică de a fi damnat. Sf. Francisc învaţă pe frate să zică Demonului aşa : „*Apri la bocca, che ora vi ti voglio cacare*" („deschide gura că acuşi mă spurc în ea") şi făcînd astfel fratele, Demonul pleacă cu tunet şi surpare de pietre de pe Muntele Subasio, încît toţi călugării ieşiră să vadă oribila prăbuşire a stîncilor în văi. Sf. Antonio da Padova ţine o predică în faţa a clerici de felurite graiuri, grec, latin,

francez, german, slav, englez și toți din consistor o înțeleg limpede. Cînd moare un sfînt, altul îi vede sufletul mergînd drept la cer, fără piedică. Unui frate minorit bolnav Sfînta Fecioară înconjurată de un stol de îngeri și de trei sfinte vergure îi aduc trei chisele *(bossoli)* cu lattuaro, dulcețuri, *„di smisurato odore e soavita"*. Întărit cu acest „confetto" călugărul moare fericit. Isus iese în cale lui Frate Giovanni della Vernia, pe munte *„nel viattolo"*. Din pieptul Mîntuitorului țîșnesc raze care luminează toată pădurea. Isus îl sărută și-l îmbrățișează și călugărul simte *„tanto odore divino"* încît toate mirodeniile din lume adunate ar fi fost un „puzzo" pe lîngă acela. Același rugîndu-se de Dumnezeu să dea sănătate unui frate bolnav, vede prin aer pe deasupra celulei din pădure rotindu-se armate de îngeri și sfinți. Demonul ispitește pe Sf. Francisc (ca și pe Isus) pe munte, iar sfîntul neavînd unde fugi se îndeasă în stîncă și aceasta, ca o ceară lichidă, ia forma trupului său. O cruce iluminată urmărește pe Sf. Francisc mergînd și oprindu-se după cum și el merge ori stă.

O a doua notă a franciscanismului este sufletul îngeresc, serafismul. Asta vrea să spună că întocmai ca și serafii, franciscanul are un trup și calcă adesea pe pămînt, dar cu toate acestea înfruntă inocent cele mai respingătoare mizerii ale vieții. Spiritul lui e candid ca al copiilor și puerilitatea atinge nu rareori comicul și trivialul. Purtările lui ating limitele demenții și sînt scuzabile prin buna intenție. Serafismul se însoțește cu două virtuți : a răbdării și a umilității. A suporta fără cîrtire injuriile (și lucru e cu deosebire greu pentru cei care au aparținut nobleței) devine o voluptate. Smeritul începe chiar a provoca ocările și astfel virtutea se preface într-un vițiu pueril. Sf. Francisc ordonă fratelui Bernard să se urce cu piciorul pe gîtlejul lui și cu altul pe gură și să-i zică : *„Zaci, nemernice fiu al lui Pietro Bernardone"*. Bătea în acest veac un vînt de flagelantism și mulți călugări purtau cerc de fier la cingătoare și corset de zea. Soția lui Iacopone da Todi fu găsită moartă cu ciliciu pe sub veșmintele orășenești. Copiii din Bologna văzîndu-l pe frate Bernardo sdrențuros îl lovesc cu pietre, cu colb, îl împing încoace și încolo, îl trag de glugă. El rabdă *„col volto lieto"* fiindcă regula lui este *„sos-*

tenere vergogne, e obbrobrii per l'amore di Cristo". Sf. Francisc poruncește fratelui Masseo să se învîrtească la o răscruce de drumuri pînă amețește și o ia pe calea înspre care cade bietul călugăr amețit. (Asta aduce aminte de Popa Duhu al lui Creangă.) În Orient, Sf. Francisc e ispitit de o femeie de rele purtări și sfîntul se face a primi invitația, se desbracă și se așează lîngă jăratec unde invită și pe femeie. Sfîntul nu se dă înapoi să spele un lepros „*fracido e putente*" care drăcue mereu. El trimite pe Frate Angelo să găsească pe niște banditi care-i ceruseră mîncarea mînăstirii refuzată cu oarecare rațiune de acesta, și călugărul, „*delicato e nobile*" îngenunche în fața hoților, după ce i-a căutat prin toate coclaurile, și-i roagă să primească alimente. Pe Frate Ruffino, fiindcă se codea să predice, neavînd darul cuvîntării, îl pedepsește să meargă la Assisi în pielea goală „*colle sole brache*". Acela merge, spre hazul cetățenilor, care spun : „*ăștia fac atîta penitență că se prostesc de tot și-și ies din minți*". Sfîntul Francisc se căiește ; și ce mijloc află de a repara greșala ? Merge și el după frate Ruffino în pielea goală. Acolo, urcîndu-se gol în amvon, predică așa de frumos că toată lumea începe să plîngă. Din milă pentru un osîndit căruia urma să i se scoată ochii, frate Simone propune un naiv compromis : să i se scoată osînditului unul și lui unul. Frate Ginepro e un om sărac cu duhul în sensul cel mai patologic al cuvîntului, însă întrupează inocența franciscană, fie și în chip comic. Fiindcă unui bolnav i s-a făcut dor de picior de porc, el ia cuțitul și merge într-o ciurdă de porci tăind un picior viu. Tot ce avea la îndemînă, cărți, veșminte, dădea de pomană. Într-o zi, taie niște clopoței ce împodobeau o velință a altarului și-i dă unei femei. Zădarnic îl ceartă Generalul ordinului, el rîde, căci pe de o parte a făcut un act de caritate și nu pricepe subtilitățile proprietății, pe de alta se bucură de umilință. Văzînd că Generalul a răgușit certîndu-l, el îi aduce la miezul nopții niște „*farinata col butirro*", făină frecată cu unt. Stă mut șase luni de zile, pentru o mulțime de motive (pentru iubirea de Tată, de Fiu, de Duhul sfînt, de Fecioara Maria, etc.). Ca să rîdă lumea de el și să se bucure astfel de voluptatea disprețului, abia ajuns la Roma, frate Ginepro, în văzul tuturor, se dă într-un scrînciob *(altalena)*. Din zel (adevărat Păcală mistic)

gătește pentru mînăstire, fierbînd găinile nejumulite și ouăle cu coajă și, mustrat, simte toate mulțumirile umilinței, „Simplicitatea", „nebunia" încep de pe acum a fi niște daruri. Pe urmă vor căpăta îndreptățire filosofică. Fratele Egidio se hrănește din comerț și muncă în felul următor : scutură nucile pentru unul și capătă drept plată atîtea nuci că spre a le lua se desbracă de rasă și le înfășură în ea. Apoi împarte nucile la săraci.

Umilința jubilantă își găsește expresie perfectă în legenda intitulată „Cum mergînd pe drum sfîntul Francisc și fratele Leon, îi spuse acele lucruri care sînt desăvîrșita bucurie". „...Cînd noi ajunge-vom la sfînta Maria a Îngerilor și uzi de ploaie și înghețați de frig și întinați de noroi și sfîrșiți de foame, bate-vom la poarta mînăstirii și portarul va veni mînios și va zice : Cine sînteți voi ? iară noi zice-vom : Noi sîntem doi din monahii voștri ; iar acela va zice : Nu spuneți adevărul ; ci sînteți doi hoțomani ce mergeți înșelînd lumea și furînd pomenile săracilor ; lipsiți din fața mea ; și nu ne va deschide și ne va lăsa afară în zăpadă și ploaie înghețați și înfometați pînă-n noapte ; atunci, de vom îndura noi cu răbdare, fără supărare și fără murmur, ocările și cruzimea și izgonirea ; cugetînd cu smerenie și milostenie că portarul ne cunoaște, dar că Dumnezeu îl face să vorbească împotriva noastră : o frate Leon, scrie că aici este desăvîrșita bucurie."

Franciscanismul mai destăinue o exaltare, o aptitudine de a fi răpit de Duhul sfînt care ia forma verbigerației, a bîlbîielii și a înmărmuririi. De aci pînă la cîntarea de laude e numai un pas. Frate Masseo, vrînd să afle de ce toată lumea vine la Sf. Francisc, îl întreabă : *„Perchè a te ? perchè a te ? perchè a te ?"* Iar sfîntul răspunde : *„Vuoi sapere perchè a mè ? Vuoi sapere perchè a mè ? Vuoi sapere perchè a mè ?"* Aprins de închinăciune, sfîntul nu mai poate spune decît A. A. A. și într-un moment de forță spirituală suflă spre Frate Masseo și-l aruncă în aer. Frate Bernardo e așa de absorbit în contemplație încît nu îngenunche, nu-și scoate gluga, nu clipește la liturghie, răpit de momentul transubstanțiunii și rămîne așa de dimineață pînă seara, cînd nu poate striga decît : *O Frati, o Frati, o Frati !* Frate Masseo, de bucurie sfîntă, gîngurește ca porumbeii U U U. Regele Ludovic cel

Sfînt al Franței și Fratele Egidio întîlnindu-se la Perùgia se îmbrățișează fără a-și spune nimic, Fratele Simone este insensibil cînd e răpit întru Domnul și unul i-a pus un cărbune aprins pe picior, fără efect. Fratele Giovanni della Vernia, începînd a spune *Hoc est enim,* de mare uimire nu putea continua. Abia cu greu se putea reculege și-n fine zise *corpus meum* și atunci pîinea dispăru din ostie și-n locul ei apăru Isus.

Nu trebuie trecută cu vederea, întrucît îl privește pe Sf. Francisc, gingășia, buna creștere. *„Sappi, Frate carissimo, che la cortesia è una delle proprietà di Dio."* Vrînd să binecuvînteze, ca Vicar, pe fratele Bernard, dar simțind că în dreapta ședea fratele Elia, pe care nu-l dorea, făcu un gest delicat de evitare, încrucișă mîinile astfel că dreapta blagoslovi pe Bernard și stînga pe Elia. Un copil își legă cordonul de acela al lui Francisc, ca să se deștepte odată cu el. Sfîntul deslegă ușor frînghiuța și se ridică fără a trezi din somn pe copil.

Oroarea de suferință fizică și morală, stima de orice vietate explică în parte iubirea de animale. Cu asta intrăm în noțiunea de panteism franciscan. „Panteism" deocamdată e a spune prea mult. Sfîntul are conștiința că totul e făptura lui Dumnezeu și că peste tot, în regnul animal, vegetal și mineral, are „frați". Nu este încă sentimentul raportului cosmic între regnuri, bănuiala unui univers treptat. Nu sfîntul se coboară pînă la nivelul spiritual al apei, ci apa devine o „soră". Legenda conține momente pline de grație care au îmbogățit iconografia. Sfîntul predică păsărelelor, cărora le zice surori *(„Sirocchie mie uccelli")* și care vrăjite nu sboară deși sfîntul mișcă poala veșmîntului spre ele. Încheie un pact cu lupul din Agobio cu care dă mîna, cere turturelele din mîna unui tînăr ce voia să le vîndă și le face dulce mustrare : *„O sirocchie mie, tortole semplici, innocenti e caste, perchè vi lasciate voi pigliare?"* La Rimini vorbește peștilor *(„Fratelli miei pesci")*, care îl ascultă cu mare atenție, în ordine, după mărime, scoțînd capul afară din apă. Fratele Simone, turburat în pădure la rugăciune de niște ciori, le poruncește în numele lui Isus să plece, iar ele nu mai vin niciodată prin aceste părți. Pe Vernia vin păsările la Sf. Francisc și i se așează pe cap, pe umeri, cîntînd și bătînd din aripi, iar la moartea sfîntului un

stol de ciocîrlii se așează pe acoperișul casei. Sfîntul are un sentiment miraculos al lumii și o cordialitate ce se răsfrînge asupra tuturor elementelor. Aceasta este esența din *Il Cantico del Sole :*

Lăudat fii, Stăpîne, cu toate făpturile, în deosebi
cu Domnul, frate soare.
Lăudat fii, Stăpîne, prin sora lună și stele...
Lăudat fii. Stăpîne, prin fratele vînt
Lăudat fii, Stăpîne, prin sora apă,
Lăudat fii, Stăpîne, prin fratele foc.

★

Franciscanismul și-a găsit un poet în Iacopone da Todi (1230—1306) care dă personalitate unui gen existent de cîntec colectiv exultant : În 1233, mulțimea, în plină fervență religioasă se aduna la sunetul de trîmbiță al unui individ bărbos, îmbrăcat într-o lungă mantă neagră cu cîte o cruce roșie înainte și dindărăt și intona laude sfîrșind prin niște delirante : Alleluja, alleluja, alleluja [1].

Delirul acesta într-un limbaj dialectal, volubil, ingenuu, suav, iar alteori comic și trivial, este al lui Iacopone care profesează „nebunia" mistică :

Senno me pare e contesia — empazir per lo bel Mesia.

Inima-i se veselește, limba i se împiedică și astfel în plină înflăcărare este cîntecul :

O iubilo del core, — che fai cantar d'amore !
Quando iubilo se scalda, — sì fa l'uomo cantare ;
e la lengua barbaglia — e non sa que parlare :
dentro non pò celare, — tanto è grande el dolzore !

O jubilație a inimii, — stîrnind cîntec de dragoste !
Cînd veselia se aprinde, — începe omul să cînte ;
și limba bîlbîește — și nu știe ce spune :
nu poate ascunde ce-i înăuntru — atît de mare-i dulceața !

[1] **Iacopone da Todi, *Le laude*. A cura di Giovanni Ferri. Seconda edizione riveduta e aggiornata de Santino Caramella, Bari, Laterza, 1930.**

În aprinderea jubilației, ca și ciracii lui S. Francesco, Iacopone nu poate rupe vraja unor vorbe și un cuvînt gîlgîe pe loc :

Amor, amor, Isuse, am ajuns în port :
amor, amor, Isuse, tu m-ai adus aci ;
amor, amor, Isuse, dă-mi ajutor,
amor, amor, Isuse, că prea m-ai aprins. [1]

sau

— *O figlio, figlio, figlio ! — figlio amoroso giglio,*

Sărăcia, retorică și ea, enumeră țările și elementele peste care stăpînește într-o expansiune spațială :

Mia è la terra de Sassogna, — mia è la terra di Guascogna,
mia è la terra de Borgogna — con tutta la Normandia.
Mio è'l renno Teatonicoro, — mio è'l renno Boemioro,
Ibernia e Dacioro, — Scozia e Fresonia.
Mia è la terra de Toscana, — mia la valle Spoletana,
mia è la Marca aneonetana — con tutta la Schiavonìa.
Mia è la terra cicigliana, — etc.

Frenezia vocală Iacopone o pune și în voluptatea penitenței. Ar dori toate boalele grele :

O Doamne, îndură-te, — dă-mi boală grea !
Dă-mi frigurile de a patra zi, — de a treia zi, de fiece zi
și cele de două ori pe zi — cu mare idropizie.
Apuca-m-ar durerea de dinți, — durerea de cap și de pîntece,
și cuțitul la stomah, — anghina în gît,
boală de ochi, dor de șale, — și abces în partea stîngă ;
lua-m-ar oftica, — și-n tot ceasul aiureala.
Umfla-mi-s-ar maiul — umfla-mi-s-ar burta, face-mi-s-ar splina mare ;

[1] *Amor, amor, Iesù, sogionto a parto :*
amor, amor, Iesù, tu m'hai menato ;
amor, amor, Iesù, damme conforto,
amor, amor, Iesù, si m'hai enflammato ;

umple-mi-s-ar plămînul de găuri — cu tuse și damblà
Veni-mi-ar fistulele — cu mii de bubulițe,
umple-m-aș pe tot trupul de bube rele. [1]

Și așa mai departe într-o bucurie de rău fizic, rezumat în imaginea unei duhori insuportabile :

Așa să pută putoarea — încît să fugă de mine
tot omul înfricoșat — de atîta bolire. [2]

Imaginea crudă a descompunerii e în spiritul Evului mediu, foarte evocator de putrefacție, și Iacopone găsește pentru ideea de rău moral o noțiune teribil olfactivă :

Inima mea e rănită, — o Sfîntă Fecioară, n-am ce zice,
Și a ajuns acolo, că-ncepe să pută. [3]

De altfel stilul e adesea dramatic popular și iată o noră rea care-și ocărăște cu un realism monstruos socrul :

pîngărit, nerușinat, — mîrșav, josnic
cu ochii holbați — roși și îmbrobonați
pleoapele întoarse pe dos — par însîngerate ;
nasu-i pică mereu — ca apa de moară ;
ca porcii spintecați — dinții îi sînt plezniți
și gingiile roșii — ca o carne vie ;
cine-l vede rîzînd — mai că nu moare,

[1] *O Signor, per cortesia, — mandame la malsania !*
A me le freve quartana, — la contina e la terzana, la doppia cotidiana — colla grande idropesia,
A me venga mal de dente, — mal de capo e mal de ventre :
a lo stomaco dolor pungente, en canna la squinantia,
mal de occhi e doglia de fianco, — lo l'apostèma la lato manco ;
tiseco me ionga en alco, — ed omne tempo la frenesia.
Agia el fegato rescaldato, — la milas grosse, el ventre enfiato ;
polmone sia piagato — con gren tossa a parlasia.
A me vengen le fistelli — con migliaia de carboncelli,
e li granchi sian quelli — che tutto pieno ne sia.

[2] *Tanto si a el fetor fetente, che non sic mai om vivente che non faga da me dolente, — posto en tanta enfermaria.*

[3] *Lo mio cor è foruto — Madonna, nol so dire ;*
Ed. à tal è venuto, — che' comenza putire,

cu aerul cel grozav — şi faţa de spaimă ;
iar putoarea cea mare — ce-i iese din gură
fără contenire — a îmbolnăvit lumea.[1]

Ţeasta mortului e privită în plin proces caricatural de descompunere :

— Unde-i capul cel bine pieptănat ?
cu cine te-ai păruit de te-a scărmănat astfel ?
ori ai chelit de apă în clocote ?[2]

Sufletul blesteamă viaţa aşa :

O viaţă blestemată, — lumească, preacurvească,
viaţă de scroafă împuţită, — mînjită de scîrnăvie,
mestecată cu noroi,
dispreţuind viaţa cerească — a rozei îmbălsămate.[3]

Murdăria şi trandafirul sînt puse, violent antitetic, faţă-n faţă. Diavolul spune :

Tu îngraşi această carne pentru viermii din mormînt.[4]

strovele obprobrioso, — brutto, puteglioso,
con gli occhi reguardosi, — rosci e caccolosi :
palpetra ni reversate ; paiono ensanguenate ;
la naso smpre cola — como acqua da mola ;
como porci sannati — gli denti son scalzati ;
con quelle rosce gengie — che paiona pur sanguie,
chi riderlo vedesse — a gens che non moresse,
con quello grado orribile — e la faccia terribile ;
ma purlo gren fetore — che della bocca esce fore,
a puza stermenata — a terra n'é'nfermata, etc.

2 — On ov'é'l capo casi pettenato ?
con cui t'aragnosti che'l t'he si pelato ?
fo acqua bullita che t'ha si calvato ?

3 O vita mia maledetta, mondana, lussuriosa,
vita de scrofa fetente, — sozata en merda lotosa,
sprenzendo la vitaceleste — de l'odorifera rosa.

4 Tu engrassi questa carne — a li vermi en sepultura.

Cu astfel de mijloace plastice, Iacopone stigmatizează pe papa Bonifaciu care l-a excomunicat și l-a aruncat în închisoare :

O papa Bonifazio, — io porto il tuo prefazio
e la maledizione — e scomunicazione.

Calomniindu-l cu imagini infernale, pretinzînd a ști că la prima slujbă oficiată s-a iscat o furtună și s-au stins lumînările :

Quando la prima messa — da te fo celebrata,
venne una tenebria — en tutta la contrata :
en santo non remase — lumiera arapicciata ;
tal tempesta è levata — lá've tu stave a dire.

Iacopone e mușcător și ia atitudine contra intelectualismului monahal :

Tale qual è, tal è : — non c'è religione.
Mal vedemmo Parisci — c'hane destrutto ascisi :
con la lor lettoría — messo l'ò en mala via,
chi sente lettoná, — vada en forestaria ;
gli altri en refettorio — a le foglie coll' olio.

Discuția sterilă îl amuză :

Adunansi a capitoli — a far li molti articoli ;
el primo dicitore — è'l primo rompetore.

Cum se vede, disciplina e totul pentru Iacopone da Todi, portul cu foi unse cu untdelemn și sărăcia :

Povertate umore en pace, — nullo testamento face.

Unele imagini sînt de o rară suavitate prin îndrăzneala lor naiv doctorală. Astfel, se zice că Fecioara, sigilată ca un castel, a născut pe Isus, rămînînd totuși cu porțile închise :

Femeie grea fără sămînță — n-a mai căzut pînă acum ;
tu singură ești *sine crimina* — iar alta nu

Verbul *creans omnia* — s-a învesmîntat în tine, Fecioară,
fără a-ţi călca pragul — dumnezeire întrupată...
O facere nemaiauzită, — fiu născut
şi ieşit din pîntece — din mumă sigilată !
S-a născut prunc frumos — fără să rupă pecetea,
părăsind castelul cu uşa închisă ! [1]

Adesea, laudele au mişcare teatrală dialogică, introducîndu-se în ele două personagii, doi părinţi, sufletul şi trupul :

Audite una entenzone — ch'era fra doi persone.

Trupul ţipă, cheamă vecinii, plictisit de disciplină :

— Săriţi, vecini, — că sufletul m-a omorît,
m-a lovit, umplut de sînge, — pedepsit pe nedrept. [2]

Sufletul îi întinde ciliciul, trupul protestează :

— Din iad ai adus — această haină păcătoasă ;
a ţesut-o dracul — din peri de scaiete
fiece fir îmi pare — o viespe rea
nu-mi găsesc tihnă — atît de aspră-mi pare. [3]

În general laudele lui Iacopone au un ton direct, predicant şi demonstrativ, monologic şi dialogic, după împrejurări, evocator şi descriptiv. Ritmica săltăreaţă, familiară, impune

[1] *O pregna senza semina, non fu mai fatt'en femina ; tu sola sine crimina, — null'altra n'è trovata.*
Lo verbo creans omnia — vestito è'n te, Virginia, non lassanda sua solia, — divinità encarnata...
O parto enuaudito, — lo figliol partonto entro del ventre uscito — de matre segellata !
A non romper segello — nato lo figliol bello,
lassando lo suo castellocon la porta serrata !

[2] *— Succurite, vicini, ché l'anima m'ha morto,*
alliso, ensanguepato, — disciplinato, a torto !

[3] *De la 'ferno recastela — questo vesta penosa ;*
tesseola 'l diavolo — de pili de spinosa ;
omne pelo pareme — una vespa orgogliosa ;
nulla ce trovo posa — tanto dure me pare.

conştiinţei. Din intenţia ingenuă de a defini savant ies unele versuri de un didactism straniu ca :

Toamnele sînt pătrate
S-au statornicit, nu mai pot să se'nvîrtească ;
Cerurile [mobile] s-au oprit
Tăcerea lor mă face să ţip [1]

amintind versuri sublim stîngace de Hölderlin :

April und Mai und Junius sind ferne,
Ich bin nichts mehr ; ich lebe nicht mehr gerne ;

sau

Die Linien des Lebens sind verschieden ;

ori în fine de „*la musica calada*" şi „*la soledad sonora*" ale lui San Juan de la Cruz.

[1] *L'autunni son quadrati,*
Son stabilitti, non ponan voltare ;
li cieli son strainati,
lo loro silene me faciam gridare.

Petrarca
și petrarchismul

Mai cunoscut decît Petrarca este „petrarchismul", o anume afectare sub raport liric și o știută mașinărie cît despre formă. Artificiul stilistic constă în antiteze cumulate pe spațiu mic, în repetarea unor elemente, în cifrarea cu fenomene fizice, în deosebi climatice, a momentelor sufletești și în realizarea la chipul încifrat a unui tablou fizic complet, în enumerații, jocuri de cuvinte :

Dragostea m-a plouat cu lacrimi pe față
Și m-a bătut cu vînt de suspine...
Mergeți suspine calde la inima rece...

Sînt tot sulf și iască, inima-mi e foc
Aprins în așa fel pe dinăuntru de acele suave duhuri
Pe care le aud mereu, că arzînd mă bucur...

Nu găsesc pace și nu am a mă război,
Mi-e frică și trag nădejde, ard și sînt gheață,
Sbor în cer și zac la pămînt,
Nu strîng nimic și îmbrățișez toată lumea.

Punctele cardinale obișnuite ale antiteticei petrarchiene sînt aurul, zăpada, focul, gerul, cu respectivele variante. Corbul negru pătînd neaua n-a trecut prin fantasia poetului, însă o semnificație dramatică nu lipsește din aceste opoziții. Petrarca are simțul elementelor. Astfel trece cu mult peste limitele unui manierism versul

Acel foc a murit și-l acoperă o bucată mică de marmură.

Focul în vîlvătăi (care e Laura) înăbușit de o lespede de piatră, iată o imagine ieșind din comun. La fel frigul, moral simțit în mijlocul flăcărilor :

În mijlocul flăcărilor simt un ger.

Cît despre :

Vom vedea înghețînd focul, arzînd zăpada,

nu putem spune decît că versul e superb, fiindcă absurditatea e posibilă fantastic. Într-adevăr, focul ar putea să încremenească în flăcări reci ca de aur, iar zăpada devenită o substanță inflamabilă ar putea să ardă.

Petrarca este, după antici, poetul care are în poezia lui un univers fizic constituit mai înrudit cu natura noastră. Nu e natura însăși, căci elementele lui sînt niște forțe misterioase, niște embleme ale spiritului. Astfel în primul rînd stă zăpada căzînd ca ninsoare unanimă pe Alpi :

Sus pe Alpi în toate părțile ninge,

sau rămînînd solidificată cu anii :

Am văzut o tînără doamnă sub un dafin verde
Mai albă și mai rece decît zăpada
Neatinsă de soare cu anii.

Germania e o țară congelată pe de lături de drumul soarelui :

E o parte a lumii care zace
Aproape mereu în ghețuri și în zăpezi întărite
Departe cu totul de calea soarelui.

Primăvara începe printr-o disolvare a zăpezilor :

Adierea caldă începea a topi zăpada
De pe dealuri.

Pentru candoarea Laurei moarte ne evocă ninsoarea, căzînd molcomă :

Nu palidă, ci mai albă ca zăpada
Care pe un timp fără vînt fulgue pe deal
Ea părea că se odihnește ca o ființă obosită.

Pe urmă vine ploaia, fie ploaia de noapte după care stelele par mai luminoase :

De cîte ori după ploaia de noapte
Vedeam prin aerul senin mișcîndu-se stelele
Și sclipind pe rouă și pe ger
Aveam înainte-mi ochii ei frumoși.

fie ploaia măruntă și neguroasă de munte :

Aerul înăbușit de ceață
Împins în toate părțile de vînturi
Se va preface curînd în ploaie.
Iar eu mai rece în inimă decît ghiața
Sînt apăsat de gînduri ca de negura
Care se ridică uneori din aceste văi
Închise vînturilor de dragoste
Și înconjurate de ape stătătoare,
Atunci cînd pică din cer ploaia măruntă.

După aceea poetul cîntă fluidele, determinate mai mult acustic, marea cataractă a Nilului care

căzînd de sus
Cu tunetul lui asurzește pe cei din jur,

șipotul din vale cu

murmurul cristalelor lichide
La vale în apele sale năvalnice și limpezi.

Probabil că enumerînd numai nominal rîurile după un procedeu retoric care va fi al lui V. Hugo, Petrarca a avut în fața ochilor imaginea revărsării laolaltă a tuturor acestor ape :

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro,
Eufrate, Tigre, Nilo, Ermo, Indo e Gange,
Tana, Istro, Alfas, Garona, e'l mar che frange,
Rodano, Ibero, Ren, Sena, Albia, Era, Ebro.

Marea furtunoasă a devenit la Petrarca, prin abuz, o pură convenţie, dar poetul are şi sentimentul mării potolite :

Şi-n patul său marea zace fără unde.

Sensibilitatea lui Petrarca e cu totul mare la lumină şi în privinţa aceasta poetul dă dovezi de o excepţională rafinare. El declara a se teme de prezenţa luminoasă a femeii :

N-am tăria să aştept lumina
Acestei doamne.

amintind de animalele nocturne care nu ies decît seara şi pe acelea care desfid flacăra :

Şi altele care din dorinţa nebună speră
Poate să se bucure în foc fiindcă luceşte
Caută cealaltă virtute, aceea care aprinde.

Şi, în altă parte, citează fluturele de lampă făcînd eroarea de a se repezi într-un ochiu de om, fascinat de reflexele lui :

Precum uneori vara fluturele naiv
Atras de lumină sboară
În ochii omului, fascinat de frumuseţea lor,
Din care pricină moare, spre părerea de rău a acestuia ;
Astfel eu alerg spre soarele meu fatal.

Privirea şi salutul Laurei îi deşteaptă în minte sub raportul sincronităţii imaginea fulgerului urmat de tunet :

Aşa cum o dată cu tunetul fulgeră
Eu fui ajuns în acelaşi timp de privirea
Frumoşilor ochi sclipitori şi de dulcele salut.

El se căieşte că a ieşit în drumul coruscant al Laurei :

căci trebuia să-ntorc ochii
Din faţa prea marii lumini.

Părul ei

alcătuieşte o diademă naturală care aprinde
Aerul de jur împrejur.

În fine, Petrarca nu uită nici încercarea de a privi fix soarele :

Soarele orbește pe cine-l privește fix.

Poet într-o țară de artiști plastici, Petrarca cultivă cu ochi expert tonurile violente și enumeră rochiile verzi, purpurii, cenușii și negre ale Laurei, orientate toate spre aurul părului :

Veșminte verzi, purpurii, cenușii și negre
N-a îmbrăcat niciodată
Nici nu și-a răsucit părul de aur în coade blonde
Femeie mai frumoasă decît aceasta.

Într-o canzone a Cola di Rienzo semnalează în popor trei ordine de călugări în trei tonuri, negru, plumburiu și alb :

E i neri fraticelli e i bigi e i bianchi.

Se pare a fi avut primul sentimentul frumuseții femeii de culoare. În *Trionfo d'Amore* întîlnește pe Perseu și vrea să știe :

Cum i-a plăcut în Etiopia Andromeda
Fecioara neagră.

El are sensul florilor, însă nu în natură, ci izolate ca obiecte artificiale, puse alături în alte medii ornamentale cum ar fi vasul de aur plin cu trandafiri :

candide rose con vermiglie
In vasel d'oro...

Cum vedem, ca un florar estet, Petrarca amestecă trandafiri albi cu trandafiri roșii. Pe Laura o gîndește ca o roză într-un buchet de flori mai mititele :

O revăd stînd umilă
Între femei frumoase, ca un trandafir
Printre flori mărunte.

Florile sînt amestecate altădată cu alte corpuri decorative, aur, perle :

L'oro e le perle, e i fior vermigli e i bianchi.

Buzele pe faţa Laurei apar ca roze pe nea :

... roze de sînge pe zăpadă.

Oricîtă preţiozitate s-ar admite, nu încape îndoială că poetul nu mînuieşte abstracţii. Situaţia paradoxală a unui trandafir de iunie, presupus de seră, aruncat pe zăpadă, încîntă. Petrarca duce mai departe experienţa şi cu alte materii preţioase şi fiind vorba de contrastul între păr, ochi şi obraji are ideea de a expune aur şi topaze pe zăpadă, şi asta în lumina soarelui :

Coamele blonde şi ochii
Învinge aurul şi topazele puse pe zăpadă.

Altădată se remarcă o altă opoziţie de culori. Întîia oară cînd a văzut-o, Laura era (aşa presupunem) îmbrăcată într-o rochie verde şi ţinea în braţe violete :

Am încă în ochi violetele şi verdele
Cu care la începutul războiului meu
Era înarmat Amor.

Rochiile de altfel erau în acea epocă cromatice şi înflorate şi Petrarca îşi aminteşte un alt veşmînt al Laurei, purpuriu şi cu poalele albastre presărate cu trandafiri :

Puprpurea veste d'un ceruleo lembo
Sparso di rose.

Făptura Laurei făcea din Petrarca, cum s-a şi observat, un om de Renaştere. Laura e o femeie vie sub regimul Venerei, puţin poleită şi aureolată în maniera medievală. Anatomia ei e normală, fără diformităţile primitivilor. Canonul uman al lui Petrarca este statuia antică. Închipuindu-se împietrit de apropierea Laurei, el se vede statuie *„o di diamante, o d'un bel*

marmo bianco", „*o d'un diaspro*", şi pe Laura însăşi o vede, nudă, la marginea rîului sprijinindu-se statuar de un trunchiu în funcţie de coloană :

Creangă gingaşă, din care
(Cu suspin mi-aduc aminte)
A binevoit a-şi face coloană trupului ei.

Femeia e surprinsă într-un moment familiar, abia ieşită din apa în care se scăldase, rezemîndu-se de un pom a cărui floare se scutură de-asupra, în vreme ce jos pe iarbă stă întinsă rochia-i (aşa cel puţin se pare că trebue interpretată celebra canzone *Chiare fresche e dolci acque)* :

Din ramuri se scutura
(Dulce mi-e amintirea)
O ploaie de flori în poale-i
Şi ea şedea
Smerită într-atîta glorie
Acoperită de minunatul nimb.

Într-o altă împrejurare o vede într-un gest şi mai intim. Laura e goală în mijlocul rîului şi-şi spală un voal :

N-a plăcut mai mult Diana
Cînd, într-o întîmplare asemănătoare, iubitul ei o văzu goală
În mijlocul apelor reci
Decît mie păstorita alpină şi crudă
Spălîndu-şi voalul uşor
Cu care îşi apără părul blond de vînt.

Odată Laura, deşi îmbrăcată, este desculţă şi stă astfel pe iarbă :

şi ea şade cu capul gol şi în fustă
Desculţă în mijlocul ierbei şi florilor.

Toată atenţia artistică a lui Petrarca merge spre capul Laurei şi în deosebi spre părul blond, tratat cu minuţii de bi-

jutier. Versul lui Mallarmé (care în treacăt fie zis este un petrarchizant emerit)

Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

găsește în poezia lui Petrarca o ilustrație deplină. Evident, versurile celebre sînt :

Părul ei de aur îi era risipit în vîntul
Care-l răsucea într-o mie de bucle.

Altele totuși nu sînt mai puțin interesante. Într-unele, de pildă, poetul vede fulgerînd buclele :

Cînd pe umărul drept cînd pe cel stîng,

sau clătinîndu-se încet în aer și încrețindu-se sub imperiul adierii :

Adiere care înconjuri și miști
Acele coame blonde și creț și ești împinsă
Suav de ele și care risipești acel dulce aur
Și apoi îl aduni din nou și-l ondulezi în bucle.

Apoi urmează ochii, obrajii, buzele, în note ce azi pot să pară vagi și convenționale. Despre ochi se spune, ca de un fenomen rar :

Ochi așa frumoși n-au mai fost văzuți.

În deosebi sînt semnalate mîinile :

... mîinile albe, subțiri.

Amănunt intimist, se cîntă și mănușa :

Mănușă albă, fină,
Care acoperea fildeșul neted și rozele proaspete.

Laura e deci o fiinţă vie şi socială şi Petrarca o vede împreună cu alte 12 tinere femei într-o barcă :

> Douăsprezece doamne tolănite în chip onest
> Douăsprezece stele şi-n mijlocul lor un soare
> Am văzut stînd vesele şi singure într-o barcă.

Sau pe un car triumfal, cine ştie la ce serbare, stînd la o parte cu aere modeste, *„schifi"*, şi cîntînd :

> Apoi le-am văzut într-un car triumfal
> Şi pe Laura mea şezînd la o parte
> Cu gesturi smerite şi ruşinoase şi cîntînd dulce.

S-a pus la îndoială sinceritatea în iubire a lui Petrarca. De fapt ea nici nu interesează, în chestiune fiind numai credibilitatea. Indiferent de punctul de plecare, Petrarca şi-a construit un roman sentimental posibil şi complet, în care a pus profunditate, căci atîtea secole n-ar fi putut fi mistificate. Filozofia lui erotică este platonică, în acest sens că poetul are în vedere ideea veşnică şi se simte dator a o iubi pe deasupra şi în ciuda fenomenalităţilor :

> În ce parte a cerului, în ce idee
> A fost exemplul din care natura a luat
> Acel chip frumos ?...

Asta explică de ce poetul arată o statornicie afară din cale, în viaţă :

> Astfel de douăzeci de ani (grea şi lungă trudă)
> Tîrguesc numai lacrimi, suspine şi dureri

şi în fine fidelitatea umbrei, după moarte. Sufletul poetului e combătut între datoria ce şi-a propus-o şi indiferenţa crescîndă faţă de obiectul istoric. Aci s-ar părea că nu atît rezerva femeii cît perseverenţa lui într-un cult absurd îl oboseşte :

> De-acum sînt aşa de obosit de aşteptare
> Şi de lungul război al suspinelor

Că mi-e silă de nădejde și de dorințe
Și de lațul care-mi leagă inima,

aci se vede că e neliniștit în fața evoluției fizice a Laurei :

Un spirit ceresc, un viu soare
A fost ceea ce văzui și dacă acum nu mai este astfel
Rana nu se vindecă prin descordarea arcului.

Ochii luminoși altădată ai femeii i se arată secătuiți :

Lumina minunată a acelor ochi frumoși
Care acum sînt stinși, ardea peste măsură.

Bătrînețea Laurei e întrevăzută :

Și părul de aur făcîndu-se de-argint.

Cu drept cuvînt s-a spus că moartea Laurei a fost pentru Petrarca o ușurare. Poetul scăpa de o imagine mergînd spre decrepitudine ce amenința să devină odioasă și rămînea în minte cu una invariabilă, aleasă de poet cu semnele primei apariții : rochia verde, părul în bucle. Acum poeziile devin vibrante și pentru motivul că apare alături de tema erotică ideea zădărniciei. A spune că Petrarca platonizează simplist adorînd o icoană abstractă nu corespunde iarăși sensului interior al rimelor în *Morte di madonna Laura*. De astă dată poetul face o sforțare de memorie, căutînd a salva din noianul anilor figura purificată a moartei. Acum nu mai face nici o sforțare stilistică, fiindcă de astă dată Laura i se pare unică, în modul cel mai sincer :

Vai chipul frumos, vai privirea suavă
Vai mîndra, grațioasa ei statură,
Vai graiul ei !

Regretă vorbele smulse de vînt ale femeii iubite :

De nădejdi m-ai umplut și de dorințe
Cînd m-am depărtat de via și marea bucurie
Dar vîntul îi lua vorbele.

Orice loc şi orice sunet sînt prilej de tresărire, Laura e văzută peste tot :

De se tînguiesc păsările sau de foşnesc suav frunzele verzi
Cu adierea vîntului de vară,
De se aude înfundat susurul apelor limpezi
Al unui izvor rece şi înflorit pe maluri
Pe ea...
O văd şi-o aud.

Poetul trăieşte din memorie :

Priveşte mereu stînca de unde izvorăşte Sorga
Şi vei vedea un om singur care printre ierburi şi pe lîngă ape
Se hrăneşte cu durere şi cu amintirea ta.

Însă îşi dă seama în timp că, culege „*le vestigia sparse*", că Laura a ieşit din cursul naturii şi că de acum încolo el merge singur spre declin. Oglinda-i spune :

— Nu te mai ascunde ; eşti bătrîn.

Succesul rimelor funebre îl surprinde oarecum şi-l ruşinează :

Am căutat plînsul, nu onoruri din plîns.

Îşi impută uşurătatea :

Acum sînt obosit, şi-mi mustru viaţa
De atîtea greşeli...

şi se trezeşte cu o ţiteră „jelalnică" :

Sfîrşească-se aci cîntul de dragoste
Vîna meşteşugului obişnuit a secat
Şi ţitera mea hohoteşte de plîns.

Nu se poate pune la îndoială realitatea exaltărilor şi durerilor poetului, care este un elegiac. Însă un lucru e vădit :

nu moare de inimă rea. El suferă de o neurastenie savant cultivată, avînd artisticește plăcerea de a fi trist. Durerile lui Petrarca sînt ca fîntînile din Roma și Lațiu. Apa e adevărată și vine rece și tumultoasă de la munte. Dar, captată în apeducte, nu-i lăsată să se prăvălească decît pe jgheaburi, ci-n cascade artificiale sau să țîșnească în sus prin guri dispuse geometric de arhitect și în jocuri dinainte calculate. Petrarca e un Bernini pentru tumultele lui interioare, un om care știe să plîngă spectaculos. De unde acea impresie a unei dureri factice de eglogă.

Nu mai este nici o îndoială, de asemeni, că, suflet susceptibil, Petrarca e un căutător, intermitent, de singurătăți. El e întîiul poet „*selvaggio*" al lumii moderne „*più salvatico che i cervi*". Dar sălbăticia lui e foarte teatrală și de bun gust. Mai întîi pentru a stinge niște mari dureri i-ar fi trebuit niște păduri nepătrunse, septentrionale. În veșmîntul său medieval, aproape clerical (era canonic), el pretinde a fi intrat prin păduri neospitaliere de brazi și fagi, pe unde numai cu mari primejdii trec oameni și armate. Însă pădurile meridionale n-au nimic fioros și în general copacii nu se-ndeasă unul în altul ca în codrii noștri. În orice caz Petrarca avea o viziune foarte grațioasă, aceea că pomii erau „*donne e donzelle*" și trebuie să ni le închipuim în somptuoasele veșminte ale timpului. Altădată, mai modest, Petrarca își compunea sălbăticia dintr-un brad, un fag și un pin (și alegerea esențelor pare arbitrară), cu iarbă verde printre ei și un „*bel monte vicino*" :

De pe care cobori versificînd.

Se știe că Petrarca este întîiul alpinist, în poezie. El își caută liniștea „din munte în munte" și fuge de așezări omenești, după cîte spune :

Prin munții înalți și prin pădurile dese
Găsesc oarecare tihnă : orice loc călcat de oameni
Este dușman de moarte al ochilor mei.

Petrarca are sensul altitudinii și alege piscul cel mai înalt asupra căruia nu mai cade umbra altui munte :

Spre lanțul cel mai repede și mai înalt de munți
Pe care nu-l atinge umbra altuia mai mare
Acolo mă trage o pornire nestăpînită.

Dar nu ocolește nici alte locuri solitare, malul rîului, paraginile, cîmpia. Petrarca și-a făcut în chip înverderat un stil al meditației. El umblă gînditor și cu pași foarte rari :

Măsor cu pași înceți și rari,
Singur și gînditor, cîmpurile pustii.

Unde vede un pin sau un deal se oprește, se face a descoperi într-un bolovan figura Laurei sale, oftează și chiar afectează a plînge cu lacrimi abundente care-i fac *„il petto molle"*. Așadar wertherizează prematur. Lucrul s-a spus. El are, ca și Eminescu, sentimentul refugiului în „odăița" lui :

O, tu, odăiță care ai fost de atîtea ori un port
În grelele mele furtuni diurne...
O, mic pat, loc de repaus și întremare
În atîtea necazuri...

A mărturisit de altfel că lucra la lumina lumînării. Un aspect propriu sufletului petrarchian este contradicția. Spiritul poetului e încordat interogativ și se clatină între da și nu :

...trăiesc între două strigări :
Nici da, nici nu nu-mi sună întreg în inimă.

★

Dacă nu e dragoste, atunci ce este dar ceea ce simt ?
Iar dacă e dragoste, ce este pentru Dumnezeu dragostea ?

★

Ce trebuie să fac ? Ce sfat îmi dai tu, Amor ?

★

Ce faci, ce cugeți ? de ce privești îndărăt ?

Un sentiment pe care nu-i posibil ca Petrarca să-l fi simulat este acela de oboseală și, putem zice, de blazare. Poetul se simte bătrînul

> Zdrobit de ani și ostenit de drum,

și-și rezumă păcatele sub chipul unui braț de găteje apăsătoare :

> Sînt așa de obosit sub mănunchiul străvechiu
> Al păcatelor mele și al răului obiceiu
> Că mi-e teamă să nu mă prăbușesc în drum
> Și să cad în mîinile vrăjmașului meu.

S-ar crede că acela care se declară cutreerător de munți are oroare de mersul pe jos și de orice sforțare fizică. Este la Petrarca neapărat și un fenomen de astenie, măcar morală (s-a vorbit de isteria ce-l face să se simtă obosit după tumulturi). Deambulația și sila de oameni sînt la el momente conjugate, reprezentînd faza excitată a oboselii, ceea ce s-a numit *„irrequietezza"*.

> Totdeauna am căutat viața solitară
> (precum știu țărmurile, cîmpiile și pădurile).

Petrarca are acest lucru comun cu noi că-și cultivă, conștient, eul. Fie că vorbește despre desamăgirile lui mature și de erorile tinereții ori de incertitudinile și tristețile lui, accentul cade mereu asupra subiectului. Convenim că poezia lirică este un gen subiectiv, dar totuși poetul obișnuit rămîne o abstracție. În *Rime*, Petrarca e prezent autobiografic și poeziile sale sînt un jurnal intim de care persoana autorului beneficiază copios. Cititorii sînt invocați ca martori la o existență rară :

> Voi care ascultați în rime risipite sunetul
> Suspinelor cu care mi-am nutrit inima
> În tinerețea mea plină de erori
> Cînd eram în parte alt om decît sînt azi.

Confesiunea se completează cu o autodefinire :

Fericit în vis, și mulțumit să tînjesc,
Să îmbrățișez umbrele și să alerg după boarea de vară
Înnot în mare fără fund și fără țărm
Ar în unde, clădesc în nisip și scriu în vînt.

Azi am face cu greu astfel de distincții, fiindcă poezia modernă se alimentează din cazul personal.

Procedeele artistice ale poetului sînt, deși nu în totul deosebite de ale vremii sale, mai apropiate prin nuanță de ale noastre. Astfel în boii întorcîndu-se seara, dejugați, de la cîmp, el vede îndată o imagine a trudei ușurate, printr-o analogie cu sufletul animal comună poeziei și plasticei romantice :

Văd seara boii întorcîndu-se slobozi
De la cîmp și de pe dealurile arate
Dar mie de ce nu mi se iau odată suspinele
Fie cînd o fi ? De ce nu mi se ridică jugul greu ?

Un alt sonet e un sistem de analogii pe tema navigației. Cu toate acestea imaginea care domină, în ciuda minuțioasei alegorii, este aceea a unei nave, sbătîndu-se în miez de noapte, între două stînci, cu un cîrmaci misterios care e Amor :

Trece corabia mea plină de uitare
Pe marea aspră, în miez de noapte, iarna,
Între Scila și Caribda ; și la cîrmă
Stă stăpînul, ce zic, vrăjmașul meu.

Încărcătura enigmatică a vasului, tonul obscur sentențios, acestea amintesc simbolismul. Într-adevăr, imaginile lui Petrarca sugerează, și singura vină a poetului este de a distruge prin precizii ulterioare prestigiul simbolurilor.

Alte versuri au ton apoftegmatic, de unde o anume atmosferă intelectualistă, de experiență :

Săracă și goală mergi filosofie.

★

Cine poate pune frîu îndrăgostiților și să le dea legi ?

★

Dar adesea pe frunte citești inima.

★

Femeia e din fire schimbăcioasă.

Și Dante face, firește, versuri memorabile, însă aci sînt sentințe ale unui „moralist", valabile prin concizie. Petrarca nu-i un poet de construcție, ci de exactitate verbală, el pilește vorbele, preocuparea lui fiind *„polir colla... lima"*. Piesele fiind mici și pila aspră, rimele au ieșit cam frecate și unghiulare.

Tot ce se putea spune despre Petrarca s-a spus și nu este personalitate literară mai definită decît el. S-a zis că e un vanitos, un neliniștit, un oscilant între plăcerile vieții și chemările Cerului, un turist meditativ. S-a stabilit cu ajutorul corespondenței lui (foarte „făcute") și a însemnărilor pe margini de manuscrise că a avut rîie, că a căzut de pe cal, că suferea de rău de mare, că se uita în oglindă nemulțumit că îmbătrînește și-și scotea perii albi, că avea cîndva un cîine, negru ca păcura, cu care se plimba singuratic, că mînca o dată pe zi, preferînd vegetalele (struguri, nuci, smochine, migdale), că aspirînd la asceză se lăsa învins de păcat pe care îl nota hieroglific, în exclamații misterioase, heu, heu, că era de temperament isteric și avea chiar halucinații, că făcea grădinărie și pescuia, că în tinerețe mai cu seamă era foarte îngrijit la îmbrăcăminte pe care și-o ferea ca să nu i se strice cutele, că suferea dureri spre a se încălța cu acele încălțăminte ascuțite ca niște ghiare de cocoș care erau la modă, că se frigea nu rareori pe frunte cu fierul pe cînd își friza părul, că citea conștiincios orele canonice, obligația inerentă stării sale de cleric tonzurat, cu beneficii, că citea și scria noaptea la lumina candelei, ori în zorii zilei, că fără a fi căsătorit a avut doi copii nelegitimi, nu se știe cu cine, un băiat fără gustul studiului și o fată, Francesca, al cărui fiu semăna leit cu poetul, că, pro-

ferînd în teorie „onesta paupertate", cheltuia destui bani, de vreme ce putea ţine cai, slugi, copişti.

Toate acestea şi altele sînt perfect adevărate, dar sînt prezentate într-o lumină complex dramatică, pe baza a trei noţiuni : medievalism, Renaştere, romantism. Faptul că Petrarca strînge manuscrise, că scrie în limba latină de tip clasic, că a ţipat cînd tată-său i-a svîrlit pe foc nişte autori antici, fac, pentru unii, din Petrarca, un pionier al Umanismului. Ceea ce, istoriceşte, nu-i greşit. Reculegerile, reexaminările, postirile, retragerile în singurătate sînt atribute ale omului aparţinînd încă Evului mediu. În fine alpinismul, contradicţiile sufleteşti, sentimentul de obosire şi de urît îl constituie romantic. Astfel Petrarca a devenit un caz istoric complex, un individ care se sbate între două lumi, ca între umbră şi lumină. Însă acest dramatism este exagerat şi Petrarca nu e un poet de tipul romantic zgomotos. El e mai de grabă un clasic în acel stadiu de tristitia ce stă la graniţele romantismului [1]. Sufletul lui are substrucţie horaţiană. Ridicarea pe Mont Ventoux, munte de c. 2000 m, nu putea fi o ispravă nouă şi cu siguranţă că a făcut o excursie banală, bineînţeles cu meritul de a fi notat-o. Rîndurile din Confesiile Sfîntului Augustin care i-au căzut acolo sus sub ochi dovedesc că admiraţia naturii era sentiment vechiu : „Oamenii merg să admire înălţimile munţilor, valurile umflate ale mării, cursul lung al fluviilor, nemărginirea Oceanului, mişcarea aştrilor şi nu se îngrijesc de ei înşişi".

Despre lacul de Garda, Petrarca nu spune cu mult mai mult decît că e dominat de munţi înzăpeziţi. El arcipreste de Hita fusese şi el pe Guadarrama, iarna, cînd regiunea e aproape interceptată de zăpezi şi venise cu impresii dure :

> În vîrful muntelui era o horă grozavă
> Vînt cu brumă mare, burniţă cu mare de frig.

[1] *A.IL tuo spirito è oppresso da quella peste che gli antichi dissero «tristezza» e che i moderni chiamano «melanconia». Il mio segreto, versione* di Luigi Asioli. Milano, Hoepli, 1924, p. 83.

Cît privește sublimitatea muntelui înzăpezit cu păduri încărcate de zăpezi, o cîntase Horațiu :

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec jam sustineant onus
Silvae laborantes geluque
Flumina constiterint acuto.

Nava în port ? Dar asta e un loc comun clasic. Vezi Horațiu :

O navis, referent in mare te novi
Fluctus ? o quid agis ? fortiter occupa
Portum.

Petrarca e obsedat de „oțiu", de „viața tihnită", cu un sentiment de labilitate și zădărnicie. Dar asta e esența horațianismului, prin definiție oftător (Eheu = Ohimó) :

Eheu fugaces, Postume, Postume
Labuntur anni.

Deplasările lui Petrarca, pe care unii le socotesc excepționale pentru acea vreme, sînt tocmai proprii timpului. Studențimea, negustorimea, armatele, pelerinii, credincioșii în anii de jubileu călătoreau atunci, cum nu se călătorește azi. Marco Polo doar nu-i un modern. Ca să fie un romantic veritabil, Petrarca ar fi trebuit să aibă sensul naturii misterioase, colosale, a diferențelor geografice, dar la el natura e aproape o convenție. Dimpotrivă Dante construiește mult mai hugolian. Nevoia de prietenie, schimbul de corespondență e propriu horațioanismului (e autor între altele al unor Epistole).

Aparițiile și retragerile lui Petrarca, protestele de sărăcie onestă, corespunzînd mediocrității poleite a lui Horațiu [1], modestia cu fast, refuzarea demnităților împovărătoare, cultivarea de relații, fuga de cămin dar căutarea odihnei casnice în casa fetei măritate, astea dezvăluie un tip de „artist" de

[1] *F... Coi fatti non solo con le parole, seguii la sentenza di Orazio : «Ciascuno ama l'aurea mediocrita». Il mio segreto, p. 92.*

felul lui D'Annunzio, care știa să întrețină curiozitatea și stima publicului, înscenînd o existență secretă. Ca și Voltaire, el și-a cîștigat un prestigiu de intelectual pus printre puternicii zilei, știind să cultive pe toți și să se sustragă dependenței tuturor. Petrarca e pusilanim și comod, un îndurerat „rangé", care ține contabilitatea vieții lui intime. În vreme ce Dante e un suflet *sdegnoso*, superb, incapabil de a se reflecta, Petrarca notează ca și clasicii întîrziați, lucizi și analitici, evenimentul interior în scrisori (*„Quod amare solebam, iam non amo. Mentior: amo, sed parcius. Iterum ecce mentitus sum; amo sed verecundius, sed tristius"*), uzînd de exactități sufletești și de simetrii retorice totodată. Poetul nu e niciodată exaltat ci, conștient de importanța artistică a cazului său, se administrează estetic cu o mare răbdare, de unde atmosfera de monotonie și fabricația în serie.

Evident, „romantismul" lui e acela al clasicilor (al lui Seneca, al lui Cicero, al lui Virgil, al lui Horațiu), e un echilibru sufletesc crepuscular, un epicureism [1] de intelectual care scoate un soiu de fericire melancolică în perspectiva morții. Delirul, sentimentul eroic al nimicului, noțiunea de genialitate, de coparticipant la univers, simțul haoticului, Petrarca nu le are. El e cel mult vanitos, căutător de „faimă" și în *De vita solitaria* găsim cu totul altceva decît recluziunea încruntată a unui geniu combătut de furtuni și insociabil. Claustrul medieval nu e astrul Luceafărului. Academismul filosofic păgîn se cultiva mai departe în mediu conventual și *De otcio religiosorum* al lui Petrarca este elogiul unei astfel de societăți convorbind calmă despre zădărniciile lumii într-un liniștit „chiostro". Aspirațiile monahale ale lui Petrarca nu sînt departe de ale lui Rabelais cel visînd celebra „abbaye de Thélème". „Viața solitară, va spune Petrarca, nu exclude cultul prieteniei." [2] „Dacă ar fi să aleg între una și alta, aș părăsi singurătatea spre a-mi păstra prietenul." Toată

[1] *... Il filosofo Epicuro, benchè non sia de seguirsi sempre nelle sue teorie, tuttavia grande tra i grandi, scrive ad un amico: Fa ogni tua azione come se Epicuro ti vedesse. De vita solitaria,* Versione di L.Asioli. Milano, Hoepli, 1927, p. 41.

[2] *... nè sono tanto misantropo da odiare gli uomini. La vita solitaria,* p. 6.

teoria singurătății se sprijină pe horațianul *„odi profanum vulgus ed arceo"* și pe ideea inconfortului orașului. Petrarca urcă în slavă împreună cu anticii nu recluziunea absolută ci „viața la țară", sociabilă și studioasă. El își închipuie un *occupatus*, un individ vîrît pînă-n gît în treburile orășenești și un *solitarius* care-și cultivă spiritul în spațiu agrest. În somn pe cel de la oraș îl tulbură larma clienților ori lumina crudă a drumeției. Singuraticul doarme nestînjenit și cîteodată îi cîntă privighetoarea. Dimineața celui de la oraș îi sgîlțîie ușa solicitanții, cel de la țară e tihnit. Cel de la oraș trebuie să se ducă pe la palatele puternicilor, pe la tribunale, să mintă, să aduleze, solitarul merge la pădure și psalmodiază voios. La prînz orășeanul mănîncă într-o sală mare, înfipt printre perne, avînd înainte veselă de argint și de aur, cupe bătute cu pietre prețioase. Însă e larmă, de pe jos se ridică un nor de colb. Cînd se dă cu cuțitul semnul începerii mesei, vine bucătarul cel mare, primit cu aplauze. Se aduc vinuri rare, vînat, pește rar. Dar apoi hîrîiala și lovirea vaselor sparg timpanul, sala exală un miros desgustător, podeaua e mînjită de mîncări și alunecoasă de vinuri vărsate. Bucătăria e fetidă, afumată, plină de sînge și de oase. Dimpotrivă masa singuraticului e așa că ar putea fi locul de ospăț al îngerilor, odaia e un paradis. Solitarul are o slugă, două și chiar niciuna, stă pe un scaun de stejar, fag ori brad, și se simte bine cu mîncarea cumpătată. Seara, orășanul merge prin oraș, se umple de noroi pe picioare, gîfîie, singuraticul se plimbă pe malul rîului sau pe țărmul mării. Cînd vine cina, orășanul, ca un cadavru bine îmbrăcat, parfumat, îngropat printre perne, se îmbuibă, cel de la țară, după o gustare ușoară, se culcă și doarme liniștit.

Acest fel de *„soledad"* e aceea din *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* a lui Antonio de Guevara, care petrarchizează în linia poeților latini.

Reputația universală a lui Petrarca se datorește și altei pricini. *Rimele* mulțumesc toate vîrstele. Beatrice e fata din epoca prenuptială și Dante îndrăgostitul, un tînăr. *Vita nouva* e poemul unei singure vîrste, indicate în titlu, al tinereții. Însă Laura reprezintă femeia de 14, ori de 40 de ani, nu importă. Poetul care ar fi așteptat 20 de ani, ar mai fi suspinat

încă pe atît. La rîndul său, îndrăgostitul nu se fixează într-o vîrstă, ducînd, cum s-a văzut, cîntecul erotic pe pragul senilităţii. Dragostea devine, prin Petrarca, un bun comun, şi Canzonierul o psaltire amoroasă accesibilă şi femeii coapte şi bărbatului în etate. Ba chiar confuzia dintre sentimentul de insatisfacţie sentimentală şi zădărnicie e făcută să placă vîrstnicului cititor al Bibliei. Pendularea între amor şi religie era caracteristică lui Petrarca, nu în totul ieşit din Evul mediu. Aşa înţelegem de ce boierii noştri, un Conachi de pildă, au devenit petrarchizanţi. Cuviinţa, evlavia, închinăciunea, oftarea, acel aer de evghenie, sentimentul de plictis şi de jale, imaginea presupus matură a eroilor i-au făcut pe boierii noştri bărboşi şi cu anteree să petrarchizeze pentru cocoanele lor, îngăduindu-şi „melanholii" care nu zdruncină sufletul. Petrarca într-un cuvînt este, azi, un poet de dragoste al bătrînilor, agasant pentru tineri, cărora tonul lui, de departe, le pare bisericesc.

Torquato Tasso

Nici un poet după Petrarca, n-a fost mai popular în epoca romantică decît Torquato Tasso, cel puțin în ipostaza de poet nefericit, victimă a societății, ca un Gilbert ori un Chatterton. L-a nemurit îndeosebi Goethe, care, preocupat de destinul geniului, a făcut din el un alt Werther, rătăcit printre tirani. Întîiul Werther avusese de-a face cu niște burghezi amabili, speriați de pozele sale genialoide. Lotte, ascultînd tiradele din Ossian, avea emoția marilor păcate; soțul ei, Albert, plin de superstiția culturii, bănuia probabil în eroul inoportum un soi de nou Luther. Tasso are norocul și nenorocul să dea peste niște rafinați ai artei; peste Alfons și Leonora d'Este care gustă poezia, cunosc valoarea justă a poetului și țin neapărat să-l „protejeze". În *Werther,* victimele reale erau Lotte și Albert, a căror casă pașnică și-o alesese eroul pentru scandalosul său sfîrșit. În *Torquato Tasso,* victima este poetul atras într-o servitute savantă, exploatat rece de o familie de feudali de după Renaștere, cunoscători ai lustrului pe care talentele le dau castelelor. Piesa determină destinul social al geniului îndeobște (după concepția lui Goethe), lămurind dramatic care-i sînt privilegiile și vicisitudinile fatale. Este o hristoitie pentru genii, un manual de educație în durere. Goethe era în definitiv pesimist, dar bineînțeles el studiase problema în condițiile societății împărțite pe clase. Prințesa d'Este și Leonora Sanvitale, contesă de Scandiano, pun cununi, în prima scenă, pe capetele busturilor lui Virgil și Ariosto. E un omagiu adus de puterea lumească, simbolizată prin principi, geniului nemuritor. Gestul nu-i totuși dezinteresat. Principii își fac prin ocrotirea marilor creatori un renume. Contesa Leonora exprimă în stil contabilicesc egoismul ducal:

Tragi un profit adăpostind un geniu,
Tu-i dai un colț întru al tău domeniu,

El te plăteşte dublu şi-nzecit.
Locul pe care calcă un om vestit
E sacru ; şi în secolii ce vin
Răsună mîndru verbul său divin.

Ducele Alfons, om de mentalitate comună, se miră de solitudinea laborioasă a poetului, închipuindu-şi că poezia e o simplă meserie cu scopul de a distra pe principi. Întîrzierile lui Tasso, rîvna lui către perfecţiune, îl agasează. Poetul oferă prinţului poemul *Gerusalemme liberata ;* prinţul e încîntat, prinţesa, sora lui, pune pe capul lui Torquato o cunună. Acesta este entuziasmat şi se vede cît de colo că înţelege greşit lucrurile. El iubeşte pe Leonora d'Este. Pe de altă parte, Leonora de Scandiano a pus ochii pe el, nu din dragoste adevărată. Ar vrea să-l ducă la castelul ei, să tragă ea „profitul" de care vorbea. De ce, îşi zice, numai Laura să fie înzeită de un Petrarca ? Posteritatea proslăveşte pe cea proslăvită şi e o minune să stai lîngă lumina unei vieţi mari. Tasso vine în conflict cu Antonio Montecatino, secretar de stat, un „nebun punctual" ca şi ministrul plenipotenţiar al lui Werther. Acesta, de altfel politicos, îi pune în vedere că nu poate părăsi pe prinţ. Nu se lasă din mînă un om ca Torquato Tasso, prinţul iubeşte poezia şi o vrea numai pentru el. Dar cînd poetul sărută pe Eleonora d'Este, crezîndu-se iubit, aceasta plină de oroare strigă jignitor : *„Hinweg !"* La o parte ! Ducele, care a văzut scena, nu e prea scandalizat, nu se gîndeşte să îndepărteze pe poet. Tasso a trecut, după părerea lui, printr-o criză, trebuie pus sub observaţie. „Ţineţi-l bine !" strigă el. Byron a vizitat la Ferrara celula din l'arcispedale di Sant'Anna unde fusese deţinut timp de şapte ani, ca nebun, poetul *Ierusalimului dezrobit,* văzînd firesc şi castelul Estensilor, cu cele patru turnuri, părînd de departe clopotniţe cubice. Astfel scrie în 1817, *Plîngerea lui Tasso,* care, victimă a calomniei, îşi strigă setea de lumină şi de aer. Un poet de factură clasică, precum La Harpe, compunea şi el în secolul al XVIII-lea o *Epître au Tasse,* pe care-l considera victimă a tiranilor, a amorului şi a soartei :

O toi que le Destin, complice de L'Envie,
Accabla d'un malheur égal à ton génie,

Toi qu'attendit la gloire au moment de la mort,
Victime des tyrans, de l'amour et du sort.

Azi eliminăm din cauzalitatea socială amorul și soarta, dar exploatarea poetului ni se pare o fază verificată în dialectica istoriei.

Torquato Tasso era popular și printre poeții noștri din primele decenii ale veacului trecut și A. Donici îl dădea drept pildă lui Gr. Alecsandrescu, care de altfel îl citise înainte de 1838 pentru că vorbea către I. Cîmpineanu de vitejii fii al vechii libertăți care, pe zidul sfintei cetăți, cu fierul în mînă, pieriseră pentru umbra unei cruci. El, Grigore Alecsandrescu, admira pe Torquato, însă recunoștea că în împrejurările lui n-ar fi putut să scrie :

Pe acei ce mi-i dai pildă eu adesea i-am citit ;
La o slavă meritată cu mîndrie m-am smerit ;
Să-i urmez este alt lucru ; cinstea poate o doresc,
Dar a lui Tarquato soartă nicidecum n-o pizmuiesc.
Am temeinice cuvinte : mă cunosc, mă simt prea mic
Și nevrednic să iau urma unui mare mucenic.
Eu, să-ți spui, nu-nțeleg bine cum ăști oameni strălucițI
Producea fără-ncetare cînd era nenorociți.
Pentru mine griji, necazuri, trebuințe, neplăceri
Sînt izvorul nelucrărei și al vecinicei tăceri.

Cu trei ani înainte de moarte, în 1882, Gr. Alecsandrescu publică în *Cimpoiul* trei cînturi dintr-o versiune în proză a *Ierusalimului liberat,* pe care tot în proză îl traduse în 1852 un Atanasie N. Pîcleanu. Bănuiesc că poetul găsea o asemănare între viața sa și a lui Torquato Tasso, întrucît fusese și el închis într-un spital, pentru dezordini ale imaginației. Nu era victima unui Alfonso d'Este, ci a unor miniștri cu porniri boierești, precum de pildă N. Kreţulescu, chirurg amator și epitrop de biserică cu moșii.

Torquato Tasso s-a născut la Sorrento la 11 martie 1544, în aceea insulă nu departe de Capri și de Napoli, de pe înălțimile căreia (căci nu este, ca și celelalte mici insule, decît un colț de munte ieșit din apă) marea se vede albastră ca un

lapis lazuli, cerul roşu precum coralul, iar pinii cu siluete de palmieri, măslinii torturaţi, cacteele enorme, aduc aminte de Grecia şi de Africa. Părinţii locuiau la Napoli, dar tatăl căutase pentru cîteva luni puţină linişte, pentru studiile sale, la o soră a soţiei. Bernardo Tasso, bergamasc de origine, era un poet stimat, autor al unui poem romanţios *Amadigi*, imitat liber după spaniolescul *Amadis de Gaula*, Mama, Porzia de'Rossi, era napoletancă în linie maternă, însă cu un tată originar din Pistoia. Astfel, în sîngele lui Torquato Tasso intrau fierbinţeala soarelui de sud şi răceala zăpezilor de pe Alpi şi Apenini. Bernardo Tasso era ceea ce se numea un gentilom, slujbaş de principe, şi de aici se trage în fond toată nenorocirea lui Torquato Tasso, fiindcă s-a născut cu instinctul de a trăi la o curte, în gloriile şi umilinţa acesteia, şi n-a găsit destulă putere, în acel veac, de a trăi de sine stătător. Torquato a crescut la Napoli şi la Salerno şi ar fi fost un copil precoce. Există o legendă Torquato Tasso, care trebuie luată „cum grano salis". La un an ar fi vorbit ca oameni mari, la trei ani ar fi fost dat la şcoală, la şapte ani ştia latineşte şi greceşte, făcea oraţiuni publice şi versuri. Era tăcut, nu plîngea şi nu rîdea, de altfel nu dădea motive de a fi pedepsit ca să plîngă. Cum Bernardo era în serviciul principelui de Salerno Herante Sanseverino, acesta fiind declarat rebel de către vicerege (Napoli era atunci sub dominaţie spaniolă), urmă în exil pe principe, pierdu averea din Salerno şi luă în cele din urmă pe Torquato cu el în peregrinaţiile sale din curte în curte ; îl trimise la Padova să înveţe jurisprudenţa, dar apoi, văzîndu-l plictisit de pandecte, îi îngădui să treacă la filozofie şi elocvenţă.

La 18 ani, Torquato scrisese şi publicase *Rinaldo* şi era destul de cunoscut pentru ca ducele de Ferrara să-l primească încîntat la curtea sa, să-i dea locuinţă, masă, simbrie şi alte înlesniri, fără vreo obligaţie, afară de aceea de a scrie versuri. Cu cardinalul d'Este, fratele ducelui, Torquato merse şi în Franţa. În 1575, epopeea *Gerusalemme liberata* era scrisă, dar de aici încolo începură gravele conflicte cu ducele Alfonso d'Este. Este fără sens să acoperim adevărul. Tasso suferea, cu luciditate, de melancolie, cu crize de ceea ce el însuşi numeşte frenezie. Avea gînduri negre şi halucinaţii şi

o agitație nervoasă nutrită de răul fizic. Totuși atmosfera de intrigă în care trăi și privațiunea de libertate, mai tîrziu, îi agravară considerabil boala și apoi formele însești ale obsesiei lui oglindesc societatea de atunci. Lui Torquato Tasso începu să-i fie teamă că nu este îndeajuns de catolic în poemul lui, se mărturisi închizitorului din Ferrara, care îl absolvi, ceru cîtorva savanți avizul; aceștia, luîndu-se în serios, îl sfătuiră să emendeze poema „pe ici pe colo... în punctele esențiale" și Tasso, terorizat, avu slăbiciunea să facă o nouă ediție *Gerusalemme conquistata*, care era, vai, fontoma primei redacții. Îl amețiră și eternii lingviști cu purismul lor și Torquato fu așa de slab de înger încît să-i asculte și să strice poemul. De ce să ne mirăm de nebunia lui Torquato? Giordano Bruno nu va muri oare pe rug în anul 1600? Galileo Galilei nu va avea grave neplăceri cu inchiziția? Persecuțiile pe care le bănuia poetul nu erau adevărate, însă erau posibile. Biografii contestă azi ideea că Tasso ar fi fost persecutat pentru că ar fi îndrăznit să aspire la dragostea Leonorei d'Este, sora ducelui, contestă de asemenea că acesta din urmă s-ar fi supărat. De ce să se supere? Leonora era celibatară și pioasă și nu pare probabil să fi dat mai mult decît protecție nefericitului poet. Se vorbește de o a doua Eleonoră, contesă San Vitale, prin căsătorie Scandiano și de o a treia damă de onoare a Leonorei d'Este. Ceea ce pare indiscutabil este că răuvoitorii brodau pe această temă. Un oarecare Ercole Fucci făcu indiscreții. Tasso, exacerbat, îl pălmui chiar în salonul ducal. Apoi ar fi urmat un duel la poarta San Lionardo și Tasso, încolțit încă de trei frați ai ipochimenului, i-ar fi pus pe goană cu spada, încît la Ferrara ar fi ieșit proverbul: „Cu pana și cu spada, nici unul nu face cît Torquato". Dar alții spun că adversarul laș i-ar fi dat pur și simplu în cap cu un baston. Starea morală a poetului se agravă. Copii din *Gerusalemme liberata* circulau cu mari erori și se plănuia chiar tipărirea poemului, fără voia lui Tasso. În 1577, Torquato crezîndu-se pîndit de un servitor pe cînd ședea de vorbă cu Lucreția, altă soră a ducelui, îl lovi cu un pumnal (adevărul este că va fi mereu supravegheat). Îl arestară pe loc, întîi în propriul lui apartament, apoi într-o mînăstire franciscană. Asta numea ducele „*amorevole custodia*". Tasso izbuti să fugă. De la Roma merse

pe jos în straie de păstor pînă la Gaeta, de unde luă o îmbarcaţie, cu care se duse de-adreptul la Sorrento. Acolo trăia sora sa, Cornelia. Privelişte paradisiacă îl calmă puţin, apoi veniră scrisori de la Leonora d'Este, care îl rechema. Fie că ducele nu se putea lipsi de reputaţia pe care i-o conferea prezenţa unui atare geniu, chiar şi închis, fie că Torquato nu găsea în acele vremuri alt mijloc de a se promova ca poet şi viţiul vieţii curteneşti îi intrase în sînge, se întoarse. Acum îl necăji alt lucru. I se păru că ducele îi dă a înţelege să lase altora arta poetică, iar el să ducă o viaţă „molle, delicata, et otiosa", cum i se cuvenea unui curtean. Uşierii împiedicau pe poet să intre la duce. Atunci Torquato se mînie şi fugi din nou. După repetate evadări şi peregrinaţiuni, la îndemnul ducelui de Urbino, care-l sfătui „a non perdere la lunga sevitù", să nu piardă lunga servitudine, pe care cu mare trudă o agonisise pe lîngă Alfons, se întoarse la Ferrara. Aici, iritat probabil de răceala ori prudenţa jignitoare a ducelui, spuse cuvinte ireparabile şi Alfons îl trimise la ospiciul de nebuni Sant'Anna, unde fu la început aruncat într-o celulă şi pus în lanţuri. Goethe, oprindu-se la Ferrara, voi să vadă carcera lui Tasso, dar i se arătă un beci de cărbuni, unde crezu că poetul n-a putut locui. Şapte ani stătu Tasso în această absurdă închisoare, care prin răpirea libertăţii îi agravă boala. Ducele putea foarte bine să-l lase să plece, dar nutrea ambiţia de-a avea onoarea să păstreze pe Tasso în balamucul său. Poetul scrie în toate părţile, trimite poezii peste poezii, solicitînd eliberarea. „Cînd va veni ziua — se tînguieşte el unui prieten — să pot respira sub cer deschis şi să nu mă văd cu uşa zăvorită... ? Mi-e teamă că nu voi mai ieşi niciodată viu." I se dădură mai tîrziu mai multe încăperi şi o oarecare libertate, sub cheie şi supraveghere. De urît, se juca cu pisicile cărora le închină un sonet :

Pisică sfîntă cu pupila clară,
Eu te privesc şi-n bezna soartei mele
Îmi pare că tu vii cu două stele,
Că în furtună văd steaua polară.

Tu cu-al tău pui îmi sînteți veselia,
Te joci cu Ursa mare, cu cea mică,
O dragi pisici, ce-mi luminați chilia.

Montaigne îl vizită în ospiciu, în drum prin Italia, și se cuprinse de compătimire. Nu înțelese, după toate semnele, adevărata tragedie a poetului, dar constată mizeria lui : *„J'eus plus de despit encore que de compassion de le voir à Ferrare en si piteux estat, survivant a soy-mesmes, mesconnoissant et soy et ses ouvrages, lesquels sans son sceu, et toutesfois, à sa vueu, on a mis en lumière incorrigéz et informes*". În 1586, venind la Ferrara cumnatul ducelui Alfons, tînărul prinț de Mantova, Vincenzo Gonzaga, obținu scoaterea lui din ospiciu, cu condiția de a nu-l pierde din mînă. Poetul fu readus în apartamentul lui de la palat, cît dură nunta lui Vincenzo, apoi îl luară la Mantova. Ce fel de june era prințul, care se căsătorea a doua oară, ne dă a înțelege Carducci. Acesta îl numește „dissoluto" și ne informează că înainte de nobila însoțire, Gonzaga a fost supus la o probă cu o bastardă de neam bun, în scopul de a i se verifica validitatea. Papa și cardinalii încuviințară experimentul, cu condiția să nu fie vineri. Tasso fu salutat drept „părinte al literelor", i se dădură fripturi bune, fructe bune, pîine bună, vinuri picante și aspre. Scria cu minunare cuiva : „Pot să merg prin toată Mantova". Muri însă ducele de Mantova și Vincenzo îi succedă. Tasso, care e neglijat, se teme să nu fie luat secretar ca tată-său altădată, smuls de la ocupațiile lui de poet. „Vreau prieteni, nu patroni", zice el. De aici încolo începe să rătăcească, primit cînd bine cînd rău, se întoarce o dată la Mantova, merge de trei ori la Napoli, în cele din urmă se oprește la Roma și copleșit de boală intră în mînăstirea Sf. Onufriu pe Ianicul. Papa Clement al VIII-lea, care îi făcuse o pensie anuală, avea de gînd să-i acorde cununa de laur pe Capitol. Torquato avea numai 51 de ani și era îmbătrînit de carceră, boală și rătăciri. Ploua cu vînt mare cînd caleașca, în care cardinalul Cinthio Aldobrandini îl aduse pe poet, urcă dealul mînăstirii. Coborînd, Tasso declară călugărilor că venise să moară printre ei, ceea ce se și întîmplă în ziua de 25 aprilie 1595, acum 360 de ani.

Dintre multele anecdote asupra lui Torquato Tasso, reţin numai una, asupra tăcerii, care dă o idee de primejdiile vieţii la curtea principilor. Întrebat de cineva într-o ceată de gentilomi cu care se plimba la Roma de ce tace, răspunse că prefera să alunece cu piciorul decît cu limba. Poetul era înalt de statură, cu umerii largi şi drepţi, cu mîinile şi picioarele lungi. Capul îi era de proporţii considerabile şi pătrat, fruntea înaltă şi bulbucată, părul capului, al mustăţilor şi al bărbii de culoarea castanei. Ochii albaştri şi mari se lungeau în migdală către colţuri. Faţa îi era palidă şi în portretul de Alessandro Allori are luciul lumînărilor groase de ceară întunecate de fum.

Tragedia *Il re Torrismondo,* scrisă pe cînd Torquato Tasso era la ospiciul Sf. Anna, nu entuziasma prea mult pe Giosuè Carducci, deşi piesa avusese 11 ediţii, în mai puţin de cinci luni. Avem de-a face în chip învederat cu o imitaţie, în ideea de bază a lui Sofocle din *Edip rege.* Agentul este : fatalitatea ; efectul regretabil : incestul ; şi deznodămîntul : moartea. Regele Goţiei aflînd de la nimfe că Rosmonda va fi pricina morţii fratelui ei Torrismond, o îndepărtează, substituindu-i fata unei doici. În drum spre Danemarca, Rosmonda e răpită de corsari şi în cele din urmă nimereşte la Arald, regele Norvegiei, care o creşte sub numele de Alvida. Regele Suediei, Germondo, se îndrăgosteşte de ea mai tîrziu şi fiindcă nu este agreat, roagă pe Torrismond, acum rege al Goţiei, s-o ceară ca pentru el şi să i-o predea prieteneşte. Torrismond capătă pe Alvida, are uşurinţa, după un naufragiu, dormind împreună cu fata, să-şi însuşească, ceea ce era destinat prietenului, e cuprins de căinţă şi pe deasupra află că Alvida este sora lui. Alvida se omoară şi, după ea, Torrismond. E Sofocle, de bună seamă, în idee, dar sentimentul e de a citi din Shakespeare şi din Ossian. Asta şi explică succesul tragediei. Într-o ţară ca Italia, în care totul e luminos, ea aduce o năvală inedită de negură nordică. E Sofocle, însă cu barba plină de brumă, rătăcit prin ceţurile Londrei sau în fjorduri. Torquato Tasso era însuşi conştient de climatul pe care îl evoca, vorbind în scrisoarea către ducele de Mantova despre fantasmele nocturne ale acelei *„arrida regione, dove sei mesi de l'anno sono tenebre di perpetua notte".* Mesagerul regelui Suediei, venind la

curtea regelui Goției, a călcat pe ghiața munților albi și a trecut lacurile solidificate de frig. Bucuria inundă pe rege ca o ploaie grozavă sau ca un torent. În vederea nunții, Torrismond poruncește să se înalțe un castel de zăpadă, în jurul căruia spre petrecere să se închipuiască un asediu, proiectilele fiind și ele mingi de zăpadă, tari ca marmura. Avînd în vedere că la Sorrento și la Napoli, dacă ninge cîndva, tot miracolul iernii poate fi adunat într-o palmă, nordismul lui Torquato Tasso, oricît de convențional, nu-i rău. Ceea ce interesează literar este fiorul boreal, imaginea unei regiuni unde, ca la Leningrad, unei zile lungi *„succede poi si lunga notte"*.

Torrismond a văzut pe moscoviți, în părți cu mlaștini și cîmpuri imense, pe ruși, pe sarmați (adică poloni), pe huni (adică unguri), pe tătarii nomazi. Torquato Tasso nu lucrase în pură imaginație, informația lui era foarte onorabilă. Un suedez refugiat în Italia, arhiepiscop de Upsala, Olaf Maausson, publicase în 1555 la Roma, o istorie *De gentibus septentrionalibus*, de unde poetul luase ceea ce știa în materie scandinavă. Tasso a scris un dialog curios, *Il messaggiero*, unde se discută în fond despre calitățile diplomatului, și care în mare parte se pierde într-o dezbatere asupra temei dacă există sau nu demoni. Și aici sentimentul fantasticului, în stilul unui Edgar Poe, sau al unui Tieck, se verifică la acest napolitan, prin paradox, sumbru. Un spirit vorbește ziua nămiaza mare poetului cu voce aci șoptită, aci formidabilă, însă mereu suavă, și încearcă să-l încredințeze că în duhul naturii însăși nu e posibil ca elementul cel mai vital, care este aerul, să fie lipsit de animale proprii, trăind și odihnindu-se în el, spre deosebire de păsări care îl străbat, dar odihnesc pe pămînt. Cetățenii aerului sînt demonii. Spiritul se apropie de poet și puse pe umărul lui o mînă așa de rece cum n-a fost rece nici o zăpadă pe Alpi sau pe Apenini, încît poetul crezu chiar că i se lipise pe haină o bucată de ghiață (sorrentinul Tasso are hotărît obsesia temperaturilor joase și a zăpezilor), apoi îi povestește de locurile lipsite de orice lumină, de armata de fantome, de pălăria Finilor din care sufla vîntul, de magul care trecea oceanul cu ajutorul unor oase vrăjite, în fine de Gudrun. Torrismond, cel cu conștiința maculată, e cuprins de scrupule

și stări negre, care-l fac rudă cu Hamlet. Cum va putea el susține, își zice, prezența lui Germondo pe care l-a înșelat ?

Tu soare, strălucite,
Eterna noapte de ce nu te înghite ?

Evident, în *Regele Torrismond* nu găsim geografia reală a Nordului, ci atmosfera mitologică a Septentrionului așa cum o vor dezvolta mai târziu romanticii, dar intuiția lui Torquato Tasso nu e mai puțin merituoasă. Prin astfel de penetrațiuni în aerul altor civilizații se naște acea înțelegere care conduce la înfrățirea popoarelor. Un suedez semnala încă de mult „tragedia nordică" a lui Tasso. Într-o literatură foarte solară, în care mai tot e cantabil pe muzică de Bellini și Rossini, *Regele Torrismond* e singura creație literară ce se poate comenta cu muzică de Grieg.

O figură interesantă în *Il re Torrismondo* este Rosmonda, falsa Rosmonda, fiică a doicii. Aceasta simte un fel de oroare de a se căsători, din leagăn a fost sortită schivniciei. Cu toate astea nu are nici o vocație mistică, frigiditatea ei este de natura celei a Dianei și a Amazoanelor. Ar dori să ducă viață băiețească „Nu fug și nu disprețuiesc căsătoria — mărturisește ea — numai spre a fi ferită de necazurile casnice ; o aspirație mai nobilă, un zel mai cast însuflețesc viața-mi virginală. Mi-ar face plăcere să arunc barda, să săgetez cu arcul, să tai cu strigătele mele drumurile mistrețului cu bale la gură și retezîndu-i capul să-l duc ca un trofeu ; neputînd să-mi acopăr la război pletele cu coif sclipitor și să țin pavăza cea de pur argint ca și luna, frînînd cu o mînă armăsarul și cu cealaltă vibrînd spada sau sulița, cum făceau odată femeile sălbatice care din aceste locuri vestite și reci au adus război în cele mai îndepărtate țări." Torquato Tasso punea deci ipoteza unei femei eroice, la care instinctul maternității era în conflict cu pornirea virilă și nu s-a ferit să dezvolte această problemă și într-un *Discorso della virtù feminile e donnesca* în care își punea întrebarea în fond dacă femeia trebuie, ca să zicem astfel, să se specializeze ca femeie, limitîndu-se la anume privilegii legate de această condiție, sau poate să emuleze cu bărbatul în toate responsabilitățile vieții. Noi azi am răspuns în sensul egalității sexelor și asta pare a fi și ideea

intimă a lui Torquato Tasso, decît că, prudent, nu și-o exprimă limpede, făcînd o distincție între „femina" și „donna", „femeia" și „stăpîna", acesteia din urmă fiindu-i îngăduite, prin ilustritatea situației, să îndeplinească funcții virile, între care și aceea de căpitan în război. Cît privește faptul că Rosmonda are gustul de a vîna mistreți, nu trebuie să vedem aci o fantezie de poet trăind printre infolii. Experiența literară m-a învățat că poeții, de bună seamă cei adevărați, spun totdeauna ceea ce fac și că faptul de a cunoaște toată claviatura vieții e unul din elementele geniului lor. Ei sînt singurii care nu mint. Ei bine, Torquato Tasso vîna mistreți, cum spune biograful său, Giovanbattista Manso, care l-a cunoscut personal. Rosmonda este ceea ce romanticii germani au numit „das starke, titanische Weib"; Diana cea cîntată de Eminescu, căpetenie a amazoanelor și zeiță cinegetică, fata genială, adică tot atît de aptă de creație ca și bărbatul, iar nu numai de procreație, în această privință sexul ei fiind incert. Jean Paul consacrase un capitol din *Levana* educării fetelor geniale *(Erziehung genialer Mädchen)*. Dar Goethe e acela care încearcă să scoată femeia din gineceu și de aici probabil o parte din interesul lui pentru Torquato Tasso. Într-adevăr, celebra Mignon este, după expresia lui Goethe însuși, das Knaben-Mädchen, băiatul-fată, și umblă îmbrăcată în haine băiețești contrastînd cu pletele și cu cîrlionții. Wilhelm nu-i poate stabili sexul la început și o califică tînără creatură, *„ein junges Geschöpf"*. Altă eroină din *Wilhelm Meisters Wanderjahre* este Theresa, care merge și ea cîteodată învești mîntată bărbătește ca Jägerbursch. Idealul lui Goethe și al romanticilor germani era în genere o fată puerilă și sălbatică. Dar, fenomen curios de optică literară. În vreme ce Tasso face din Rosmonda, vînătoarea aspirantă de mistreți, o gotă, Goethe crede că „sălbăticia" sublimă e în jos, spre Mediterană, pe acolo chiar unde s-a născut poetul *Ierusalimului liberat* și unde înfloresc lămîi și portocali :

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn ?...

Immermann în *Die Epigonen* vede lucrurile la fel. Eroina lui cu nume boccacesc, Fiametta, Flämmchen, fuge în pădure și se îmbracă bărbătește. E o chestiune de temperatură. Tasso,

copleșit de canicula napolitană, visează femei glaciale și zăpezi. Goethe, Immermann aspiră după flăcări. Itinerariul mărturisit al lui Goethe, în călătoria lui în Italia, este drumul spre soare, tragedia *Regele Torrismond* a lui Torquato Tasso reprezintă o excursie în noaptea cu zăpezi.

Rimele lui Torquato Tasso nu se mai citesc de mult. A contribuit considerabil la discreditarea lor Francesco de Sanctis, dar, și fără asta, mă îndoiesc că ar fi rezistat. Tasso a fost concurat de cavalerul Marino, napolitan și el, și aproape contemporan, care în materie de prețiozitate era un maestru. Boileau, care denunțase poleiala, „le clinquant du Tasse" (Sat. IX), era rău dispus în general împotriva liricii secentiștilor :

... laissons à l'Italie
De tous ces faux brillants l'éclatante folie.

El aproba „bunul simț". Dar mă întreb și vă-ntreb, ce-nseamnă bun simț în materie de poezie ? Oglindirea realității și generalizarea ei prin metaforă și hiperbolă, cît vreți. În afară de această condiție, poezia este fantezie și adesea, artistul fiind înclinat către convenție și academie, trebuie multă îndrăzneală ca să treci prin norul poncifelor și să aterizezi pe pămînt. Arta barocă, plastică și lirică, cu toate extravaganțele ei, a însemnat o încercare viguroasă de a lua contact cu realul și acei *concetti*, „*witz*"-urile, metaforele mariniștilor erau comparații, pe atunci scandaloase, scoase din cîmpul vieții zilnice. Cine ar fi îndrăznit înainte să picteze pe Magdalena ca țărancă uscîndu-și părul de curînd spălat la soare, așa cum a făcut Caravaggio ? Viziunea realistă flamandă și olandeză pătrunde în Italia. Dar tocmai o astfel de viziune pregăteau și poeții, reînnoind figurile. Moartea era din vremuri imemoriale înfățișată cu coasa, aceasta fiind unealta cea mai doborîtoare de vieți. Acum, cînd mistrețul era vînat cu archebuza, cum făcea ducele Alfonso d'Este la vînătorile căruia lua parte și Torquato Tasso, ideea de a oferi morții o escopetă, „uno schioppo", pe atunci un fel de armă exterminatoare de mase, e și burlescă, dar și sublimă.

Lasă, Moarte, secera inutilă, —

zice ironic Giuseppe Battista —

Și cu unealta în fața căreia nu-i scăpare,
Învață de la lume să trăsnești lumea.

Poeții încep să prindă interes pentru momentele familiare și pentru ființele damnate printr-o falsă pudoare, cum ar fi puricele ; și Paolo Zazzaroni, suflet milos față de liliputii zoologiei, scrie *Epitaful unui purice :*

Bun arcaș a fost cine mi-a luat sufletul,
Ca atom credeam că sînt nemuritor.

Fantastul Hoffmann care adora pe secentiști și în special pe Salvator Rosa, pictor și poet, a scris un adevărat roman al puricelui urmat de mulți alții.

Torquato Tasso nu merge așa departe, după știința mea, totuși închină versuri fluturelui care a căzut în sînul femeii și a murit acolo și țînțarului căruia i s-a întîmplat același accident. Tasso îl fericea și-i găsea soarta mai de invidiat decît al fluturelui care moare carbonizat în flacăra lumînării. Lirica erotică a lui Torquato Tasso este petrarchizantă, închinată cîte unei Madonne, în lauda căreia se cheltuiesc multe rime. Aci poetul nu pune profunditate, ci doar un anume accent sincer și juvenil.

Adevărate au fost aceste bucurii și aceste înflăcărări,
Din pricina lor am plîns ; le-am cîntat în tot felul de strofe
Care ar fi putut să se ia la întrecere cu sunetul armelor,
Cu gloria eroilor și cu iubirile neprihănite.

După aceea vedem în ce au constat bucuriile. Torquato Tasso ar fi fost un intimist dacă aspirațiile lui spre un poem superb nu l-ar fi făcut să se neglijeze în aceste mici compoziții. Totuși, situațiile sînt interesante și vii și pot sluji la alcătuirea unei biografii. Astfel, Madonna s-a spălat pe cap și cu părul despletit, blond, șade la soare. Tasso face aci, ce-i drept, niște prețiozități imposibile pe care le trec cu vederea. Altă dată, somnoroasă, Madonna închide ochii și hotărîtă să plece, pe cît se pare, își pune o mănușă pe o mînă. Poetul binecuvîntează Somnul și mănușa, fiindcă astfel pleoapele lăsate peste ochii înflăcărați ai Madonnei și mănușa tem-

perează efectul unor atari frumuseți. Poetul mustră însă geamul („il cristallo"), căci de asta cred că e vorba, care îl împiedică să vadă limpede pe femeie precum și o ninsoare deasă ce a acoperit părul Madonnei cu picături de ger. Laudă aluniţa, mănușa, evantaiul, rochia albă, mantaua bej, mantaua neagră care se potrivește bine cu părul blond, mîna care brodează, care leagă flori, care desface un nod, panglica cu care Madonna își leagă părul, bucla pe care i-a dat-o într-un medalion de aur. O albină a intrat în gura Madonnei, pe cînd aceasta după atîtea nebunii s-a așezat pe iarbă, accident pe care poetul și-l explică perfect. Albina a crezut că se lasă pe un trandafir. Madonna se privește în oglindă, Madonna dansează, Madonna se împiedică și cade și poetul sare s-o susțină. Madonna are un cîine mic și rău, Grechino, Grecul, care-i stă în poală și pe care Tasso îl invidiază și, cînd acesta îl hămăiește grozav, caută să-i cîștige complicitatea, deși cîinele, de obicei, însoțește cu lătrături lectura versurilor sale : „Nu viu să te fur — îl exortează poetul — n-am lanț ca să te duc legat în altă parte ; deci nu mă mai lătra, potolește-te, lasă-mă să trec, taci, Grechino, taci, că aude lumea, privește ce-ți dau de mîncare și aceste sărutări." Madonna are o fetiță, Isabellina, care se sperie de Grechino. Tasso se crede dator a-i da curaj, asigurînd-o că Grechino nu e turbat :

Isabellina non fuggir Grechino,
Che non è can rabbioso :
Ma cagnino amoroso.

Madonna mai avea și un băieţaș, care într-o zi căzu în foc și se alese din fericire doar cu arsuri la o mînă. În fine, Madonna e lăuză și poetul ridică în slavă pe mamă și pe prunc pentru asemănarea lor. Un sonet fusese închinat mergerii la biserică a Madonnei, care se rugase să aibă naşterea ușoară, altul momentului după facere, cînd mama își examinează cu atenție fătul și e satisfăcută de a-l vedea teafăr. Dar, în fine, a tot slăvi pe Madonna obosește spiritul. Poetului nu-i scapă din vedere că și cameriera Madonnei, care nu e o femeie comună, merită interes. Madonna e blondă, „la bella cameriera" este oacheșă și măslinie :

Bruna sei tu ma bella.

Era atunci la modă a lărgi sfera frumuseții feminine pe care Petrarca prin blonda Laura o restrînsese ; și a cînta *„la bella mora"*, *„la leggiadra zingaretta"*, frumoasa maură, drăguța țigăncușă, aducea un fior nou, nu de altfel fără raportare la un model mai vechi, deoarece în *Cîntarea cîntărilor* mireasa se lăuda a fi întunecată la față : *„Nigra sum, sed formosa"*. Sau în versiunea lui Renan : *„Je suis noire ; Mais je suis belle... Ne me dédaignez pas parceque je suis un peu noire : C'est que le soleil m-a brulée"*. Îmi permit să vă citesc și din tălmăcirea veneratului nostru coleg, Gala Galaction : *„Oacheșă sînt, dar frumoasă, fiice din Ierusalim, precum sînt corturile Chedarului, precum sînt covoarele lui Solomon ! Nu vă uitați la mine că sînt oacheșă, fiindcă soarele m-a înnegrit."*

Ghicim aci și o aversiune absurdă a rasei albe împotriva femeii de culoare, un aspect străvechi al rasismului. Tot Eros cu arcul lui a deschis războiul împotriva prejudecăților rasiale, instituind fascinația neagră, pe Laura abisină sau sudaneză. Pe de altă parte, italiencele, napolitancele îndeosebi, sînt brune ; era un fel acesta de a reabilita frumusețea națională. Academismul obișnuise ochiul cu statura proporționată, care însă nu se găsește decît rar în natură. Poeții epocii baroce descoperă grația femeii înalte, *„che di statura eccede"*, dar și a aceleia scunde, și Torquato Tasso închină rime unei *„donna picciola ma bella"*. Și frumusețea excesivă, vreau să zic canonică și inexpresivă, sfîrșește prin a plictisi și acești poeți sînt primii care-și dau seama de grațiile urîțeniei, deși uneori, firește, exagerarea duce la grotesc. Unii cîntă *„le belle donne totalmente brutte"*, Torquato se mulțumește să elogieze o urîtă relativă :

Udite affetto novo,
(Hor chi sia mai, che'l creda)
Ch'am'io donna, ch'è brutta...

Ascultați simțire nouă
(Cu greu aveți să mă credeți)
Iubesc o femeie urîtă.

Argumentația lui în fond e foarte rezonabilă, și se poate traduce prin ideea că dragostea cu rațiunile ei secrete e aceea care decide în materie de frumusețe femenină, iar nu Academia de belle arte. Este ușor, adaugă Torquato, a iubi o femeie frumoasă :

Far che s'ami una bella, è lieve impresa.

Puterea amorului se dovedește în cazul contrar. Frumosul e dulce prin natură, urîtul prin dragoste :

Se per natura il bello, il brutto dolce è per Amore.

Dante, Petrarca, clasici ai amorului, motivaseră înclinația lor obiectiv : Beatrice era un înger, Laura o Veneră. Însă acum Torquato Tasso își dă seama de imponderabilul care determină dragostea, de acel „je ne sais quoi" ce o stîrnește. Nici Eminescu nu știa să spună dacă femeia pe care o iubea este frumoasă :

De-or trece anii cum trecură,
Ea tot mai mult îmi va place
Pentru că-n toată a ei făptură
E-un „nu știu cum", ș-un „nu știu ce".

M-a fermecat cu vreo scînteie
Din clipa-n care ne văzum ?
Deși nu e decît femeie,
E totuși altfel, nu știu cum.

Nici vîrsta nu este, relativ vorbind, un obstacol pentru dragoste. Etatea canonică a iubitei clasice era între 13 și 15 ani. Julieta n-avea mai mult. Torquato Tasso ridică mult această limită și descoperă atracții „alla donna attempata", femeii încărunțite. Cînd trece în mantia sa, această frumusețe plină ca o floare deschisă la amiază concurează tinerețea :

Giovinetta beltà vince, o pareggia.

Nici poetul de altfel nu se crede, la epoca unei bătrîneți robuste, inapt de a primi săgețile lui Eros :

Donna, se ben le chiome hò gia ripiene
D'algente neve, il cor però non verna.

(Doamnă, deși părul mi s-a acoperit cu zăpadă rece,
inima însă n-a intrat în iarnă.)

Goethe era complet de această opinie. Totuși, Tasso nu exagera. Pe o femeie probabil imens de bătrînă, care-și permisese să încheie un dans, poetul o trimitea să stea cu bufnițele ca să nu tulbure bucuria tinerilor prin spectrul decrepitudinii. Părerea mea rămîne însă că o femeie de spirit nu cunoaște dizgrațiile vîrstei și că tinerețea se învață, și că prin urmare strălucită este acea tinerețe la care ai ajuns prin maturitate.

Înțelegînd frumusețea ochilor negri, proprii italiencelor, Tasso aduce, nu mai puțin, omagiile sale ochilor albaștri, comuni la femeile nordice :

Al vostro dolce azzurro
Ceda o luci serene
Qual piu bel nero Italia in pregio tiene.

(Ochi senini, la dulcele vostru azur să se închine cei mai frumoși ochi italieni.)

Iată o premiză estetică pașnică pentru înțelegerea între popoare. Traian Demetrescu al nostru dintr-o țară de asemenea cu ochi negri, care avea nostalgia Nordului, cu melancolice popoare, scrisese o romanță, foarte populară odată :

Călugărul din vechiul schit,
O zi la el m-a găzduit
Și de-ale lumii mi-a vorbit...
Iar cînd să plec, l-am întrebat :
„Ce soartă rea te-a îndrumat
Să cați un loc printre sihaștri ?"
El mi-a răspuns : „Doi ochi albaștri !"

Fiind vorba de schivnicie, Tasso a cîntat și femeia care se călugărește :

E troncasti le belle e care chiome
E ti chiudesti in solitario chiostra.

(Și ți-ai tăiat coamele frumoase și dragi
și te-a-i închis în mînăstirea singuratică.)

Fusese obiceiul înainte a căuta pe Madonna în clasa cea mai de sus, acum este o creștere democratică de interes pentru femeia frumoasă din cîmpul muncii, mergîndu-se pînă la profesiile cele mai umile (adunătoare de castane, legătoare de cărți). Dar premiul deosebit îl au artistele (balerina, muzicantele). Torquato Tasso face elogiul unei „suonatrice", cîntăreață la un instrument cu coarde, admirînd :

La bella, e vaga man, che le sonore
Corde, hor leggiera, e presta ; hor tardo e grave
percuote.

(Mînă frumoasă și delicată, care atinge coardele sonore aci ușor și presto, aci grav și rar.)

Poetul a scris numeroase rime „boschereccie", maritime, himenee, lugubre, eroice, morale, sacre, dar compunerea care i-a dat un renume răsunător, în afară de *Ierusalimul dezrobit*, este *Aminta*. Mi se pare de prisos și pedant a face istoricul pastoralei, a poeziei cu păstori și nimfe, trăind fericiți, ocupați numai cu dragostea într-o vîrstă de aur, departe de orice civilizație, într-un loc unde curge lapte și miere. Pastorala lui Torquato Tasso e dramatizată în cinci acte, și prototipul ei cel mai îndepărtat ar putea fi considerată *Cîntarea cîntărilor :*

„Sărută-mă cu sărutările gurii tale, căci dezmierdările
gurii tale sînt mai plăcute decît vinul".

Toți cunosc voluptatea candidă și sacră a acestor versete în care viața cu funcțiile ei fundamentale este acceptată fără umbră de melancolie. În dimineața Renașterii începînd cu

Boccaccio din *Carmen bucolicum* și chiar din *Amete, il Nimfale fiesolano* și *La caccia di Diana* își făcea drum curajul de a glorifica instinctul sănătos, atunci socotit păgîn, cu biruință asupra teroarei de infern. *Aminta* lui Tasso a avut, cum e lesne de ghicit, numeroși imitatori, dintre care unul singur a rezistat timpului și anume Giambattista Guarini cu al său *Pastor fido*. Pastorala nu e cîntecul păstorilor, ci cîntecul orășenilor care visează regimul oieresc, întoarcerea la natură. Teocrit era cu anticipație un rousseauian, iar Virgil un curtean, scîrbit de intrigile Romei, care visa tihna rurală în forme himerice, ce nu puteau să existe într-o societate sclavagistă. Deci, în mare parte și în chip acoperit, pastorala e un protest împotriva orînduirii sociale în forma utopiei unei întocmiri patriarhale, în care natura ne dă sub raport material tot ce nu este în stare a ne acorda o societate împărțită pe clase, împreună cu libertatea de a trăi conform instinctelor sănătoase. Diana, Amor, satirii, nimfele care apar în egloge și pastorale sînt divinități și semidivinități fizice, trăind și ele după legile terestre și care nu promit nimic dincolo. Mopso din *Aminta* lui Tasso previne pe Tirsi asupra răutății oamenilor din orașe, feudali și burghezi : „Vei merge — zice — în cetatea cea mare, unde orășenii vicleni și curtenii plini de răutăți își bat joc de multe ori de noi, țăranii cei proști". Vasile Cîrlova al nostru, care păștea pe urmele lui Torquato Tasso, exprimă și el convingerea că viața la oraș este rea, închipuindu-și mai fericită existența păstorilor într-o lume concepută convențional, ca fără despărțiri de clasă :

Viața voastră necazuri n-are :
E simplă, lină, fără dureri
Și-n toată lumea nici o suflare
Ca voi nu gustă multe plăceri.

Că n-avea dreptate, ne spune un document fără replică, *Miorița*. Lăsînd la o parte faptul că păstorii plătesc biruri, între ei sînt diferențe de clasă pe temeiul averii, unul fiind mai ortoman decît altul. De unde gelozie și crimă. Grigore Alecsandrescu, mai pozitiv, fiindcă ținuse răbojul oilor la

vama din Focșani, în 1837, rămăsese uimit de discrepanța între realitate și poezia pastorală :

Turme de oi sînt mulțime, însă încă n-am găsit
Un păstor ca în idile, un cioban de pizmuit.
Și nu știu cum în vechime, atîți mari biruitori
Părăseau avere, slavă, și trăiau între păstori.
Dar adeseori poeții lucrurile zugrăvesc,
Nu precum sînt în ființă, ci cum și le-nchipuiesc.
Și acel ce fericita neavere-au lăudat
Ale ei dulceți și bunuri de crez să le fi gustat.
Nimfele le văz desculțe ; îmbrăcate-n pei de oi,
Păstorițele, pe viscol, pe furtune și pe ploi,
De a lor ticăloșie ocolite ca d-un lanț,
Își ridică toată pofta de a face vr'un romanț.

Și în Italia de pe vremea lui Torquato Tasso trebuie să fi fost la fel (parodiile vieții rustice stau drept dovadă), însă pastoralele așezate într-un decor mitic erau jocuri ale aristocrației și va veni apoi vremea cînd orice damă de societate se va simți încîntată să se îmbrace ca păstoriță, fără a fi muls sau a fi tuns vreodată vreo oaie. Torquato Tasso scrise prin urmare piesa lui pastorală pentru plăcerea curtenilor ducelui de Ferrara, Alfonso d'Este, în fața cărora avu un succes deplin. Totuși, deși egloga lui dramatizată ascundea adevărul trist asupra vieții păstorilor și conținea eroarea de a crede că într-o lume primitivă poate exista fericire, meritul consta în aceea de a risipi cel din urmă abur de misticitate rămas de pe urma lui Dante. Și e curios cum melancolicul în genere și catolicul Torquato a scris poezia cea mai păgînă, o poezie ce reconciliază pe un om cu natura și-l vindecă de speculațiile asupra cerului. Este greu a demonstra cui nu știe limba italiană, farmecul ingenuu al acestei superbe compoziții. Numai Eminescu, ca om genial, ar fi putut s-o traducă cu voluptate. Stilul este proaspăt, direct și naiv, sensual ca pudoare, dar fără ipocrizie. La început apare Amor, îmbrăcat ca păstor, care se prezintă publicului cu o grațioasă îndrăzneală :

Cine-ar zice că sub înfățișare de om
Și sub aceste straie de păstor

Se ascunde un zeu ? Nu un zeu
Sălbatic, sau din pleava zeilor,
Ci cel mai puternic dintre cei mari din cer,
Care adesea face să cadă din mîinile lui Marte
Spada plină de sînge, lui Neptun,
Zguduitorul pămîntului, marele trident
Şi fulgerele veşnice din mîna lui Jupiter.

Apoi, şăgalnic, Amorul vesteşte că va săgeta pe nimfa Silvia, cea mai crudă, adică cea mai rebelă dragostei, din ceata Dianei. În actele ce urmează, spectatorul constată urmările săgeţii lui Cupidon. Silvia nu este altceva decît o Knaben-Mädchen ca şi Rosmonda. Ocupaţia ei de predilecţie este vînătoarea :

Altele caută plăcerile dragostei,
Dacă e vreo plăcere în iubire ;
Mie-mi place această viaţă : petrecerea mea
Este a mînui arcul şi săgeţile,
A goni fiarele care fug şi a doborî
Prin luptă pe cele puternice.

Silvia vînează căprioare, lupi, apoi plină de sudoare şi de pulbere se scaldă la izvor. E de închipuit că după asemenea exerciţii trebuie să fie voinică şi aspră, mai ales că duce atare viaţă din cea mai fragedă copilărie. Dafne, prietena ei mai cu experienţă, o socoteşte sălbatică, precum un urs sau un tigru, şi ignorantă în ale dragostei tot atît pe cît e de frumoasă. Păstorul Aminta, care o cunoaşte de cînd erau mici, nu îndrăzneşte să se apropie de ea cu toată filozofia corului care cîntă : e îngăduit, ceea ce place, *„s'ei piace, ei lice"*. Aminta mai are un concurent, pe Satiro, care, urît firește, face teoria urîţeniei agreabile :

Faţa mea de culoarea sîngelui,
Umerii mei laţi, braţele vînoase şi vînjoase,
Pieptul brăzdat, picioarele împăroşate
Sînt semne de virilitate, de robusteţe.

Satiro bănuieşte că Silvia (lucru interesant) e victima unei psihologii de clasă. Nu pentru că e pocit, îl ocoleşte, ci

fiindcă e sărac. „Ah ! — strigă el — satele au luat pildă de la oraşe !“ Tirsi şi Dafne fac ce le stă în putinţă să dea curaj lui Aminta şi duh de blîndeţe Silviei. Cum aceasta are să se scalde la izvor, Aminta e îndemnat să se ducă s-o vadă. Acolo păstorul o găseşte pe nimfă goală, legată de un copac cu propriul ei păr. Isprava aceasta graţioasă o făcuse Satiro, care se pregătea să aplice el filozofia corului : *„S'ei piace, ei lice“*. Aminta îl goneşte şi are neplăcerea să constate că nimfa îl priveşte îmbufnată, mai mult de ruşine, de altfel. După aceea, Silvia mergînd la vînătoare de lupi, se răspîndeşte zvonul că a fost mîncată de ei. Aminta leşină, îşi ia lumea în cap, se aruncă într-o prăpastie. Din nenorocire, Silvia nu fusese mîncată de lupi, dar cînd află de moartea lui Aminta, leşină ea. Din fericire, nici Aminta nu murise, căci nişte ramuri, opridu-l, îi făcură căderea mai puţin precipitată. Descoperindu-şi amîndoi dragostea, nu le mai rămîne decît să se unească. În epilog apare desperată Venera însăşi, coborîtă din al treilea cer. Amor a săgetat-o şi pe ea, şi acum îl caută peste tot. Întreabă pe cei de faţă dacă l-au văzut şi, cum lumea tace, Venera îi avertizează ironic :

Nebunilor, proştilor,
Vreţi să ţineţi ascuns Amorul ?
Curînd va ieşi afară
Prin cuvinte, prin ochi,
Printr-o mie de semne deschise.

Astfel, *Aminta* nu e în fond decît un încîntător poem erotic, o ispravă a lui Eros. Acesta, explică Venera, anacreontic, vine smerit şi cuminte şi ca un drumeţ cere adăpost. Dar după ce-l primeşte înăuntru, se face impertinent şi tiran. E bătrîn şi pare copil, îi place să glumească şi glumele lui sînt primejdioase, sub rîsul lui, ca şarpele printre flori, se ascunde înşelăciune, copilul maliţios urmăreşte şi ucide pe cel care-i stă împotrivă. Venera lui Tasso vorbeşte, cum vedeţi, în stilul lui Eminescu din *Pajul Cupidon* şi din *Kamadeva :*

Puse-o floare-atunci în arcu-i
Mă lovi cu ea în piept,

Și de-atunci în orice noapte
Plîng pe patul meu deștept...

Cu această vocație de poet liric și pastoral a început Torquato Tasso să scrie *Gerusalemme liberata.*

Din capul locului, bănuiesc că mulți consideră această poemă epică, după titlu (căci am iarăși cuvînt să cred și vă rog să nu vă supărați că puțini dintre noi au citit-o) ca un oarece fastidios în douăzeci de cînturi. Și pe urmă, veți spune în stilul lui Shakespeare: Ce-mi pasă de Hecuba? Ce-mi pasă de Ierusalim? Dar judecata, de ar exista la unii, trebuie reformată. Și compozițiile lui Beethoven sînt lungi însă tulburătoare. *Gerusalemme liberata* e o piesă simfonică ținînd inima într-o continuă și delicată surescitare, o creație eminamente patetică și „appassionata". Nu e, cum credeți, o intrigă de basme și de isprăvi de soldați lăudăroși, ci un poem vibrant.

Această scriere îl făcuse așa de ilustru pe Torquato Tasso, încît un bandit, Marco di Sciarra, care pîndea drumurile aproape de Gaeta, se oferi să escorteze pe poet și în fine, refuzat, să se retragă la trecerea lui. Osîndiții la galeră, mergînd în lanțuri doi cîte doi de-a lungul țărmului, cîntau strofe din poemă. E cazul de a spune că Tasso avea motivele lui să creadă că putea dezgusta Vaticanul prin epopeea sa. Din fericire, spiritul păgîn al Renașterii modificase mult viziunea unei părți cel puțin din clerul înalt, îmbibat de umanități. Ne-am așteptat să dăm de o istorie ascetică și militară, sumbră, terifică, presărată cu procesiuni religioase, cu lumînări aprinse, cu cazuri spasmodice de conștiință, cu demonstrații de fanatism religios. E adevărat că intervin în luptă îngerii și demonii, un singur călugăr și numeroși vrăjitori. Puterile cerului nu pot totuși mult împotriva Amorului, iar demonii nu inspiră mare groază, mistificația lor dezvăluindu-se cu ușurință. Eroii sînt mai puțin o armată ce ar fi trebuit să fie condusă de un Savonarola al vremii cu o legiune de călugări cu glugă, ci o ceată de cavaleri amatori, pedanți în legile de onoare ale feudalismului, gata să le respecte și față de necredincioși, pentru care nu se vede a nutri vreo ură remarcabilă. Acești cavaleri sînt plini de ambiții și de capricii, îl părăsesc pe

Goffredo (Godefroy de Bouillon), căpătenia primei cruciade, pentru aventuri mărunte ce li se par mai potrivite a le face un nume glorios. În general toți, afară de Godefroy și de Petre Eremitul, sînt îndrăgostiți de necredincioase și aleargă după ele în dauna strategiei generale. Cruciada, așa cum o concepe Torquato Tasso, e o „grande armée", în care toți soldații sînt niște Fabrice del Dongo, setoși de experiențe amoroase. Godefroy are de altfel mare bătaie de cap să-i adune și sfaturile lui cuminți nu găsesc ecou în niște suflete tinere, setoase de viață. Intriga în sine nu-i mare lucru. Cruciații asediază Ierusalimul, suferă de sete, nu pot să ia lemnul trebuitor mașinilor de atac din cauză că pădurea bîntuită de duhuri necurate pare că arde, pierd multă vreme pînă ce Rinaldo, furat de o vrăjitoare, e găsit și readus. Trebuie spus de la început că interesul pe care l-a stîrnit scrierea în afara cercurilor literare era mai mult de ordin politic decît confesional. Imperialismul turcesc primise o puternică lovitură în anul 1571, cînd don Juan de Austria cîștiga lupta navală de la Lepanto. Speranța că turcii pot fi îngrădiți și isgoniți cîștiga teren și *La Gerusalemme liberta*, cîntînd smulgerea mormîntului sfînt din mîinile mahomedanilor, venea la timpul potrivit. În aceste condiții era firesc ca autoritatea eclesiastică să privească poema cu ochi blajini, considerînd doar ideea ei fundamentală. Literar vorbind, *La Gerusalemme liberata* e *Aminta* la pătrat, o imensă pastorală, în care Cupidon este la largul său și ale cărui săgeți sînt mai omorîtoare decît uriașele spade ale cavalerilor și decît mașinile de război ale lui Godefroy. Chiar de la cîntecul al doilea facem cunoștință cu doi tineri, Sofronia și Olindo, osîndiți de Aladin, tiranul Ierusalimului, să fie arși pe rug sub bănuiala de a fi furat o icoană creștină, slujind la o vrăjitorie păgînă. Olindo iubea pe Sofronia „o non visto, o mal noto, o mal gradito", sau fără știința ei, sau neînțeles, sau rău văzut, și acum era bucuros să ardă în flăcări alături de ea. Din fericire apare Clorinda, o mahomedană (de loc fioroasă) care obține iertarea lor. Clorinda e un fel de Silvia și de Rosmonda. De mică disprețui acul și fusul și, mînuind spada, lancea și arcul, alerga călare la vînătoare de fiare. Pe Goffredo îl lovește cu o săgeată în picior. Ea se bate cu Tancred și, sărindu-i coiful din cap, părul blond i se risipește pe umeri, spre mirarea tînărului.

Ochii păgînei fulgeră „dolci nell'ira", dulci în mînie, și Tasso nu scăpă din încurcătură, mai tîrziu, decît făcînd ca Clorinda, după ce se bate corp la corp cu Tancred și este rănită mortal cu spada, să ceară a fi botezată. Tancred ia apă în coif și o stropește. Orice ar fi, biserica a cîștigat un suflet nu cu ajutorul îngerilor, ci al lui Cupidon. Frumoasa Armida, păgînă și ea, și tot blondă, nepoata a vrăjitorului Idraot, se înfățișează la Goffredo, îi cere zece eroi într-ajutor, s-o repună pe tron. Căpitanul cruciaților îi făgăduiește asistența, însă numai după luarea Ierusalimului, ceea ce indispune pe Armida, fiindcă ea urmărea risipirea vitejilor. Și totuși, învinge. Junele Eustațiu e atras de ea ca fluturele de lumină, „come al lume farfalla", se roagă de Goffredo, îl înduplecă :

> Nu-i nici o mirare — *zice poetul* — că după ce cruntul Ahile
> A căzut pradă lui Amor și la fel Hercul și Tezeu,
> Nelegiuitul s'rînge în lanțurile sale
> Și pe cei care au încins spada pentru Isus.

Erminia, păgîna, privește cu îngrijorare de sus, de pe zidurile Ierusalimului, lupta între mahomedanul Argante și Tancred, care s-a purtat bine cu ea odată. De cîte ori Argante învîrtește spada, inima-i tremură. Iese pe furiș din cetate, călare și cu armură, și rătăcindu-se nimerește la un păstor, în vreme ce Tancred, alergînd după ea, cade într-o cursă a Armidei. Aceasta pune mîna și pe Rinaldo, îl duce pe un munte paradisiac, în insulele Canare, unde-l ține în moliciune. Rinaldo e scos de acolo de doi cruciați, spre desperarea Armidei, care fuge după el, încercînd să-l fascineze cu viziuni mitologice, apoi vrea să se omoare, căci e femeie și-l iubește. Rinaldo prinde de veste, îi ia săgeata din mînă, o îmbrățișează, în vreme ce păgîna lasă ochii în jos cu încăpățînare. Apoi îndrăgostita izbucnește în plînsete și suspine. Concluzia este că Rinaldo, cruciatul, se declară apărătorul și servul păgînei Armida, iar aceasta roaba lui Rinaldo. Și cu această împăcare între un creștin și o infidelă, se sfîrșește poema, în vreme ce nu înțelegem pentru ce Goffredo a luat cu atîta vărsare de sînge Ierusalimul.

Rolul principal în *La Gerusalemme liberata* îl joacă fecioarele amazoane și cavalerii îndrăgostiți de ele ; Goffredo și Petre Eremitul, exponenții ideii religioase, sînt niște figuranți.

Momentele păgîne pastorale și energetice sînt cele mai remarcabile :

Iat-o pe Erminia fugind :
Erminia era purtată între timp de calul ei
Printre copacii umbroși ai unei păduri bătrîne ;
Mîna ei tremurătoare nu mai e în stare să țină frîul,
E jumătate moartă.
Armăsarul care o duce în spinare
O învîrtește pe atîtea cărări,
Încît piere din ochii oamenilor
Și e de prisos s-o mai urmărească cineva.
Cum după o lungă și obositoare vînătoare
Cîinii se întorc gîfîitori și triști
Că au pierdut urmele fiarei,
De la cîmp-deschis intrată în pădure ;
Astfel plin de mînie și de rușine la față
Revin istoviți cavalerii creștini ;
Ea însă fuge, și de frică și de zăpăceală
Nu se uită înapoi să vadă dacă mai este urmărită

Ajunsă la Iordan, Erminia dă de un păstor care-i face filozofia tihnei rurale. A fost dregător al regelui în Memfis și a cunoscut ce înseamnă inicvitățile curții. O aluzie la viața de curte se presupune a face Tasso prin figura lui Alete, care ar fi copiată după Pigna, secretarul detestat de poet, al ducelui de Ferrara și poetastru devorat de invidie :

Alete e un om ieșit din elementul nevrednic
Printre scursurile societății.
Dar l-au înălțat la primele onoruri ale regatului
Vorbirea lesnicioasă și lingușitoare, prudența,
Spinarea încovoiată, istețiile multiple ;
Gata să mintă, priceput să înșele ;
Mare făuritor de calomnii, împodobite
Astfel că sînt învinuiri și par laude.

Ceea ce vede Rinaldo în pădure, e în spiritul virgilian. Din copaci ies sumedenie de nimfe care încing o horă în jurul lui. Crini, trandafiri răsar peste tot, păsările cîntă.

În infernul lui Dante, priveliștea este apocaliptică, în Purgatoriu și Rai sublim artificială, compusă arhitectonic din materii prețioase. Torquato Tasso evocă un peisaj posibil, în care bate vîntul și plouă, în care în fine se poate respira. Sensibilitatea lui la diferite clime este evidentă și aci ca și în *Aminta* ori în *Re Torrismondo*. Seceta e descrisă magistral de un om care cunoaște excesul soarelui. Calul întoarce capul cu dezgust de la iarbă și cîinele zace întins și suflînd, oamenii evocă voluptuos, în lipsă de apă, izvoarele de la munte. Apoi vine ploaia. Cerul tremură, munții și marea se iluminează de fulgere, norii se întind vertiginos și o ploaie impetuoasă cade, intrînd în crăpăturile pămîntului, reînviind totul :

Așa cum uneori vara
Cînd cade din cer ploaia mult așteptată,
Rațele gălăgioase o așteaptă la rîul secat
Măcăind vesele
Și bat din aripi în ploaie și cîte una
Chiar se scaldă în rîu
Și acolo unde apa e mai adîncă se strîng,
Se vîră cu capul și-și potolesc setea ;

Astfel strigînd cruciații
Salută veseli ploaia
Pe care cerul îndurător o varsă ; și fiecare
Se lasă să fie udat pe păr și pe veșminte :
Unul bea în pahar, altul în coif,
Unul își vîră mîinile amîndouă în apă ;
Unul se stropește pe față, altul la tîmple,
Cîte un prevăzător își umple vasele.

Poate că nu e tocmai nobil să compari pe cruciați cu rațele și nu știu dacă acest punct nu stîrnea și el îngrijorările maladive ale lui Tasso cu privire la Inchiziție. Dar totul este ferme-

cător de viu. Prietenii care se duc să-l scoată pe Rinaldo dau de un izvor rostogolindu-se din munte :

Toată apa se adună apoi într-un canal adînc
Între maluri verzi
Și sub umbra unui frunziș neîntrerupt
Curge rece și întunecată
Dar totuși străvezie, încît nu ascunde
Frumusețea fundului,
Iarba crește înaltă pe țărmuri,
Făcînd un culcuș răcoros și moale.

Tancred caută pe Erminia pe lumină de lună, după sunetul izvoarelor și al frunzelor :

Dacă adierea nopții scutură cumva
O frunză de ulm sau de fag,
Dacă vreo jivină sau vreo pasăre mișcă o ramură,
Îndată își îndreaptă pașii într-acolo.
Iese în sfîrșit din pădure ; și pe cărări
Necunoscute lumina de lună îl duce
Spre un susur pe care îl auzea de departe
Pînă ce ajunse la locul de unde acela ieșea.

Un cal seamănă în candoare cu „zăpada proaspăt căzută pe Alpi". Descrierea pădurii bătrîne și fioroase de lîngă Ierusalim, așa de întunecoasă încît țăranii și păstorii nu intră în ea niciodată, precum și a incendiului magic, sînt o dovadă de mare percepție a catastrofelor și iluziilor naturii. Focul, care arde cu fum imens în inima codrului, se ridică în chip de ziduri înalte dogorîtoare, împiedică pe cruciați să doboare arborii seculari. Dar cînd Tancred are curajul de a pune piciorul în aria incendiului, nu simte nici o fierbințeală, are de-a face cu fantome de flăcări. Focul dispare, un nor des învăluie totul și eroul se află în noapte și iarnă. Cu toată aproximația geografică, cutare tablou hibernal pare opera unui pictor flamand. Un bătrîn merge pe apele unui rîu umflat de ploaie, așa cum pe Rin, zice poetul, lîngă pol, țărăncile merg iarna în stoluri, dîndu-se pe gheață. Ca și grecii antici, Tasso pune regiunea boreală prea aproape.

S-a făcut observația, de altfel întemeiată, că în vreme ce Dante, într-o simplă alegorie, lucrează cu materie palpabilă, Torquato Tasso, cu subiect istoric, este mai abstract. De fapt, realismul lui este de altă natură și nu pare să fi existat la el intenția de a face etnografie, studiu social și portretistică, deși admite că verosimilitatea în poemul eroic rezultă din imitarea istoriei. Modul poemului eroic, după concepția sa, trebuie să fie *„il magnifico", „il mezzo quasi fra la semplice gravità del tragico e la fiorita vaghezza del lirico"*, mijlocia între gravitatea simplă a tragediei și inefabilul înflorit al liricei, cum spune în *Discorsi del poema heroico*. Ca pictor, Torquato este un colorist simplificator, uzînd de conturile elementare ale unui Paolo Uccello. Este notată esența plastică a obiectului în ceea ce are surprinzător și fantomatic pentru ochi. Desenul reținînd uriașul și elizianul, se înrudește cu al lui Gustave Doré. Concurența monstruoasă a spadelor care „cîte o mie fură văzute flăcărînd laolaltă", îmbarcația alunecînd cu velocitate pe superficia mării și a oceanului spre insulele Canare, armata cruciaților, care spre uimirea ierusalimitanilor de pe ziduri merge în procesiune, cîntînd, spre muntele Măslinilor, descripția contrastantă a cetății cu rezervoare de apă de ploaie și cu fîntîni, și a deșertului nud din fața ei, unde-și au tabăra creștinii, fără copaci, fără izvoare, doar cu o pădure impenetrabilă la șase mile depărtare, iată cîteva imagini.

Surprinzătoare la Torquato Tasso, poet eroic, este melancolia. Tasso scrie o epopee în stil elegiac. Nu e vorba de vreun fenomen de deprimare, nimic dimpotrivă mai voit magnific și glorios, ci de o vibrație lirică, de un farmec „sui generis", cum îl avea și Eminescu. Poemul e un lung suspin, o cascadă delicată ca acelea de la Tivoli. Rinaldo se duce la confesor :

Și-acum întîi el palmele și-a strîns
Și cu amar de nebunii a plîns
Și-ngenunchind smerit și cu tristețe
Greșelile, șopti, de tinerețe.

Cartagina trezește sentimentele pe care le va încerca un Volney în fața ruinelor :

> Din ce-a ros un mileniu fără milă
> Abia zărești ici-colo o movilă,
> Cetăți vestite mor, pier măreții
> Și iarba crește peste-mpărății.

Încerc să găsesc o metaforă spre a vă sugera timbrul specific al poemului. Voi zice : *Divina Commedie* e un cîntec de trîmbițe îngerești, *La Gerusalemme* o lungă sonată pentru flaut.

Comemorarea de către toate popoarele iubitoare de pace a lui Torquato Tasso e un prilej să medităm la soarta unui poet genial, setos de libertate, nefericit de a sta în captivitatea interesată a principilor, doritor a fi poet pentru cei mulți, iar nu curtean, trăind cum a trăit pentru că, atunci, nu se putea altfel. Tasso a cîntat pe vitejii de toate neamurile, uniți printr-o singură idee, care azi s-ar putea traduce cu noțiunea de civilizație, amenințată de ideologii barbare. Dacă odată, și nu fără motiv, noi românii am invocat frăția cu Italia în amintirea latinității, cred că este azi mult mai folositor a lărgi bazele acestei prietenii prin ideea de umanism democratic care poate aduna laolaltă toate popoarele fără discriminații de rasă. Umanismul este cauza și efectul păcii. În *La Gerusalemme liberata*, dragostea e atotbiruitoare, dragostea ca principiu împăciuitor ce dărîmă prejudecățile și fanatismele. Într-un dialog *„della pace"*, Torquato însuși zicea : Pacea este tăcere *„quel dolce, quel divino silentio"*, prin care toate urile sînt uitate și fără de care nu există nici Amor, nici Prietenie ; este starea de toți dorită care *„ridice la moltitudine di tutte le cose ad una perfetta congiuntione"*, unind omenirea care o dorește într-o familie desăvîrșită.

Să nu uităm însă că cel mai bun cruciat al păcii este creatorul, să nu mai îngrădim dreptul la fericire al poetului, să ne amintim mereu oprobriul de care s-au acoperit în veacuri toți

acei care l-au făcut trist. Cuvintele Leonorei Sanvitale, ușor parafrazate, să ne fie, în era noastră socialistă, un memento de oameni noi :

Tragi un folos adăpostind un geniu,
Tu îl asculți întru al tău deceniu,
Dar el te depășește înmiit.
Locul pe care calcă un om vestit
E sacru ; și în secolii ce vin
Răsună mîndru verbul său divin.

Cervantes

Cervantes face parte din categoria creatorilor de figuri imense care, strivite de făpturile lor, mai vii decît viaţa însăşi, n-au biografie sau au una ridicată pe ipoteze, aproape pierdută în mitologie. Cînd Ahil, Agamemnon, Nestor şi Ulise ocupă scena imaginaţiei noastre, Homer rămîne un nume gol, bun pentru pedanţi. Eul lui Shakespeare se asfixiază în aerul în care răsuflă cu atîta putere Hamlet, Polonius, Othello, Regele Lear, Falstaff şi Malvolio. Înţelegem ce vrea să zică „viziune shakespeariană", dar de biografia lui Shakespeare n-avem trebuinţă, precum ne este indiferent a şti cine a cioplit pe Apollo din Belvedere. Marile creaţii sînt lipsite de stil personal ca şi natura însăşi, sau cu mult prea covîrşitor sublime şi universale pentru ca viaţa autorului să le poată explica. Creaţiile cu adevărat geniale sînt paricide, Cervantes a fost aproape eliminat din istorie de don Quijote şi de Sancho Panza.

Ceea ce ştim despre Miguel de Cervantes Saavedra este într-o contradicţie izbitoare cu uriesenia eroilor săi. Ne-am aşteptat să înregistrăm o existenţă grandioasă ca a lui Goethe sau a lui Victor Hugo, şi descoperim umilitatea unui împiegat mărunt, a unui soi de încasator de percepţie. Tatăl şi bunicul lui Cervantes, este adevărat, erau „hidalgos", cum s-ar zice „băieţi de familie", bucurîndu-se ca atare de anume privilegii, cel mai însemnat fiind acela de a nu plăti dări. Un hidalgo avea de asemenea deşarta mîngîiere de a putea pune un *don* înaintea numelui, ca don Quijote. Încolo, era nu rareori un veritabil golan şi un famelic de care scriitorii au obiceiul a-şi bate joc. Don Quijote se mulţumeşte la han cu batog, care în Spania e o mîncare banală şi cînd este mai înfometat visează scrumbie cu pîine ţărănească. Juan de Cervantes, bunicul lui Miguel, obţinuse gradul de „licenciado" şi fusese un „corregidor" remarcabil prin strictetea cu care aplica tortura delicvenţilor încăputi pe mîna sa. În schimb, Rodrigo, tatăl lui Cer-

vantes, din lipsă de titluri suficiente, exercită profesia de subchirurg, puțin onorată, înrudită cu a bărbierului, încît, într-un „entremes" teatral de Cervantes, o soție cere divorț pe motiv, între altele, că bărbatul o păcălise zicînd că este medic și nefiind decît subchirurg „che haze ligaduras", care bandajează. Rodrigo, om cu casă grea avînd șase copii, va duce existență instabilă, în căutare de mai puțin rău. Odată, la Valladolid, fu aruncat la închisoare pentru neplata chiriei. I se luară zălog lucrurile din casă ce se părură mai de preț : o pereche de nădragi galbeni, o carte de chirurgie, una asupra „celor patru boli" și o gramatică latină.

În aceste împrejurări, instrucția lui Miguel de Cervantes (care s-a născut la Alcala de Henares — oraș cu tradiție universitară, numit de eruditi Complutum — fiind botezat în ziua de 9 octombrie 1547) a fost în mod fatal fragmentară. Biografii presupun că Cervantes a putut frecventa colegiul iezuiților din Sevilla. Creatorul lui don Quijote descria cu multă competență viața școlărească sevillană prin gura cîinelui Berganza. Negustorul bogat, modest la înfățișare el însuși, în slujba căruia intrase cîinele, făcea mare paradă cu educația copiilor săi. Îi trimitea la școala iezuită (așa precum burghezii noștri nu de mult își dădeau fetele la călugărițe) însoțiți de un guvernor și de paji care le purtau ghiozdanele. Pe vremea de arșiță mergeau în „chaise à porteurs", pe ploaie în caleașcă. Nu toți școlarii se bucurau, firește de această soartă. Unii, săraci, spre a putea să învețe, intrau slugi la colegii mai bogați. Soarta intelectualului nu era strălucită pe acea vreme și literatul este ironizat pentru sărăcia lui ca și nobilul scăpătat. Mizeria licențiatului Cabra din *Buscon* al lui Quevedo este fantastică. Școlarii pe care îi ține în gazdă sînt lihniți de foame și cei doi cai olandezi care stau cîteva zile în grajdul său ies, după spusele unui servitor maliții, așa de ușori încît pot zbura prin aer. În 1568 Cervantes publică la Madrid, cu prilejul morții reginei Isabela de Valois, niște compoziții în versuri latine, într-o culegere întocmită de un magistru de limba latină de la școala comunală, Juan Lopez de Hoyos, care era, ni se spune, reprezentantul umanismului celui mai evoluat și un admirator al lui Erasm. Lopez de Hoyos numește pe Miguel, care avea atunci 21 de ani, „scumpul și iubitul meu elev". Unii presupun, ana-

lizînd scrierile lui Cervantes, că acesta ar fi putut îmbrățișa un timp cariera armelor, reluîndu-și apoi studiile. Esențial pentru noi este că scriitorul a avut o școlaritate întreruptă și o copilărie agitată și este oricum interesant că copiii aventuroși sînt printre eroii săi cei mai remarcabili. În general, învățătura îndelungă și-a făcut-o Cervantes la mereu serioasa „școală a vieții".

De aci încolo, creatorul lui don Quijote începe o existență aventuroasă pe continent. Spania avea un imperiu, mulți spanioli fără rost și-l căutau în regimentele din Flandra sau din Italia, și cei mai disperați treceau oceanul, spre continentul descoperit de Columb. Pe la sfîrșitul anului 1569 găsim pe Cervantes la Roma, în slujba de „camerero", ceva între servitor și secretar, pe lîngă Giulio Acquaviva care va fi în curînd cardinal. Acesta fusese trimis de papă, în calitate de legat, la regele Filip al II-lea, spre a-i prezenta condoleanțe pentru moartea degeneratului don Carlos, cel gratuit idealizat de Schiller. Legatul papal fusese rău primit și se întorsese în Italia. Pe de altă parte, biografii au descoperit un document pe care îl pun ipotetic în legătură cu plecarea lui Cervantes din Spania. Un anume Miguel de Zervantes fusese osîndit, în lipsă, la tăierea mîinii drepte și la zece ani de exil fiindcă rănise cu spada, la Madrid, un „alguazil", într-un loc aparținînd regelui. Era vorba deci de o crimă de lese-majestate. Oricum ar fi, Cervantes a avut toată viața, ca și urmărit de fatalitate, încurcături cu justiția. Apoi se face soldat. Intră într-o companie papală, după aceea se înrolează într-un regiment spaniol. Îmbarcat pe un vas din escadra lui Marcantonio Colonna, naufragiază la gurile Cattarului. Fratele său Rodrigo era de asemenea soldat. Pentru ca amîndoi frații să îmbrățișeze cariera armelor în această formă care e a unor mercenari, e de presupus că fiii subchirurgului nu găseau de mîncare în patria lor. Cervantes a făcut dese aluzii la cariera de soldat, din care biografii au încercat să scoată un „curriculum vitae". Însă o asemenea aventură este curentă în acea vreme, cu toate că viața lui Cervantes, așa de reală, pare neverosimilă, copiată după un roman picaresc. Guzman de Alfarache, eroul romanului cu același nume al lui Mateo Alemán, colindă Italia, devine din soldat cerșetor. Marcos de Obregon al lui Vicente Espinel este

un student care cunoaște la Salamanca mizeriile vieții școlărești. Se angajează „alferez", grad la care Cervantes nu va ajunge, cutreieră ca soldat Italia, e încarcerat fiindcă a luat parte la o încăierare. Mai înainte fusese prins de pirați, dus la Alger ca sclav. Întors în Spania face, fără vină, trei luni închisoare. Aceste istorii extravagante corespund în linii generale adevărului. Espinel fusese el însuși student, soldat, capelan. Intelectualul sărac e silit a trăi din expediente, a trece de la o meserie la alta, a migra și a emigra, a participa la moduri de viață în care bravura și frauda se împerechează și un student devine cu ușurință un „picaro", iar un viteaz alunecă în aventură. E adevărat că tot ce știm despre Cervantes vorbește despre un om de onoare, incoruptibil hidalgo, dar totdeodată lumea pe care e nevoit a o frecventa e oarecum în marginea societății, meseriile sînt dubioase, implicînd altercația și gestiunea încurcată, primejdia de a fi oricînd oaspetele pușcăriei. Nu aceasta este viața cea mai nimerită pentru un creator.

În 1571 Cervantes se îmbarcă pe galera „La Marquesa" ce avea să ia parte la expediția navală împotriva turcilor, comandată de Juan de Austria în numele Sfintei Ligi, alcătuite din Statul papal, Republica venețiană și Spania. La 7 octombrie, Cervantes asistă la vestita bătălie de la Lepanto. De fapt combate, fiindcă deși zguduit de febră ceruse, ca hidalgo ce era, favoarea de a fi scos din fundul calei și chemat pe punte. Cu vreo doisprezece soldați coboară într-o felucă și luptă cu îndîrjire, judecînd după faptul că primește două gloanțe în piept și unul în brațul stîng. Acesta din urmă fu și cel mai malign. Mîna a fost sfărîmată și Cervantes rămase cu porecla Ciungul de la Lepanto. Era foarte mîndru de rana sa și cînd cineva îl luă peste picior, furîndu-i de altfel și ideea din *Don Quijote* într-o continuare abuzivă, Cervantes, atins, răspunse că nu devenise ciung la cîrciumă, ci în cea mai strălucită bătălie pe care veacurile o văzuse. „Cicatricele — zicea el — pe care soldatul le poartă pe obraz și pe piept sînt stelele ce călăuzesc pe alții spre cerul onoarei." Stătu cîteva luni într-un spital, la Messina, apoi își reluă activitatea militară. În 1573, don Juan face o expediție în Africa, ia Tunisul, însă în 1574 spaniolii pierd portul La Goleta. Cervantes, participant la aceste întreprinderi, este dezolat de înfrîngere.

Pe urmă vegetează în garnizoanele din Sardinia, Sicilia și Napoli pînă ce, plictisit, hotărăște să se întoarcă în Spania, spre a obține un brevet de căpitan. Luîndu-și concediu, se îmbarcă pe galera „El Sol", prevăzut cu scrisori de recomandare. Fratele său Rodrigo îl însoțea. Atunci se întîmplă un accident care, azi, pare de domeniul romanului senzațional. Trei bastimente turcești le taie calea pe coasta Franței. Pirați comandați de un albanez renegat îi despoaie de veșminte, îi ia prizonieri și-i debarcă la Alger. Cervantes devine sclav. Turcii crezură, găsindu-i scrisorile, că este un personaj important, contau pe un preț bun de răscumpărare. Acest soi de sclavi erau închiși în băile antice, unde, dacă nu erau supuși la corvezile cele mai grele, duceau totuși o viață mizerabilă, apăsată de urît. Spre a se distra, Cervantes scrie versuri. În încercările sale de evadare, captivul se dovedi întreprinzător, leal. După o fugă neizbutită e pus să lucreze în lanțuri la fortificațiile portului. Familia strînge bani ce ajung doar pentru răscumpărarea lui Rodrigo. Cervantes costa mai mult. După o nouă evadare ratată, e păstrat cinci luni în lanțuri, în celula sa. Alte luni de fiare la mîini și la picioare îi agonisise o evadare eșuată din pricina unui dominican trădător. În fine, în 1580, după cinci ani de captivitate, călugări din ordinul Trinitarilor, dedicați operei de răscumpărare a sclavilor, îl scot din mîinile păgînilor și-l readuc în Spania.

Pînă acum viața lui Cervantes fusese aventuroasă și dramatică, acum ea devine pitică. Și cu toate astea, de acum încolo reputația scriitorului crește treptat, devenind europeană, după publicarea lui *Don Quijote* și a *Nuvelelor exemplare*. În 1585 Cervantes tipări primele șase capitole dintr-o pastorală *La Galatea*, pentru care luă de la editor ceva parale. Cu puțin înainte se însurase cu fata unui proprietar rural, din Esquivias, lîngă Madrid. Fata se numea sonor doña Catalina de Palacios Salazar y Vozmedio, avea vreo șaptesprezece ani și o zestră macră, compusă dintr-o sforicică de vie, din fel de fel de ustensile casnice uzate, apoi saltele, perne, icoane și un crucifix și pe deasupra patruzeci și cinci de găini. Cu nevasta rurală, Cervantes trăi nu tocmai bine, avea de altfel o fată nelegitimă făcută cu o actriță Ana de Rojas. Ciungul de la Lepanto confecționă multe piese de teatru pe care le credea excepționale.

I se plăteau cu bucata și numai dacă aveau succes, după cîte constatăm dintr-un contract de altfel ulterior acestor ani. O parte din piese au rămas, altele s-au pierdut. Autorul era vesel că nu fusese fluierat și nici bombardat cu castraveți și alte proiectile de acest fel. Lope de Vega începea să aibă un succes nemaipomenit și piesele lui Cervantes nu găseau impresar. Într-o vreme avea vreo șase comedii și șase intermezzuri și cineva îl întrebă de ce nu le reprezintă : „Pentru că actorii — mărturisi Cervantes — nu mă caută și nici eu nu umblu după ei". Doña Catalina fu lăsată la găinile sale din Esquivias, Cervantes merse la Madrid unde trăiau mumă-sa și surorile lui. Apoi își găsi o meserie. Ca un autor care scrisese o carte de finețe, cum e *La Galatea*, să accepte slujba pe care o dibui Cervantes, trebuie să admitem că indiferența era mare în Spania pentru soarta poeților. Cervantes deveni comisar, mai degrabă agent, al proviziilor pentru flotă. Meseria este migrantă, centrul operațiilor fiind Sevilla. Comisarul avea îndatorirea să strîngă, mai exact să smulgă de la populație, ajutat de un alguazil, cantitatea de provizii hotărîtă pentru fiecare, contra unui preț arbitrar. Nimic mai trist pentru un om decît să facă de nevoie o meserie fundamental neonestă și antipatică opiniei publice. Slujba era nimerită pentru un bandit, lipsit de inimă. Oricîtă rectitudine ar fi pus Cervantes în operațiile sale — și într-asta nu încape nici o îndoială — ca să strîngă trebuia să înăbușe orice reacție umanitară, să asculte surd plînsetele și blestemele, să consimtă la arestarea de către alguazil a contravenienților. Călare pe catîr, Cervantes trecea din sat în sat și extorca în numele regelui pe locuitori. Voluptatea de a căpătui pe poeți cu funcții paradoxale se pare a fi fost în natura societății vechi. Alexandru Macedonski fu numit, în 1877, controlor și agent de urmărire al Ministerului de Finanțe la districtul Putna. Poetul își exprimă indignarea public, dar în 1879 primea funcția de inspector financiar. El care, plin de spirit sacru, se visa la Meca, era pus să calculeze venitul spirtului. Cervantes avu multe necazuri cu comisariatul lui. De pildă, de două ori fu excomunicat fiindcă avu îndrăzneala să rechiziționeze bunuri aparținînd bisericii. Vînzînd fără autorizație grîu din depozitul comisariatului, e arestat, osîndit la plata contravalorii. E slobozit pe cauțiune și repus în funcție. Mai tîrziu capătă, contra

unei garanții, un post asemănător, constînd în obligația de a strînge impozitele restante în provincia Granada. Totul sfîrșește la pușcărie, deoarece Cervantes depusese banii la un negustor din Sevilla care dădu faliment. Pe urmă lucrurile se descurcară, fondul fu salvat și Cervantes rămase cu o experiență tristă dar și solidă, viața la închisoare, pe care o fructifică în nuvele. Și altă dată este închis la Sevilla din cauză că rămăsese descoperit cu o anume sumă. S-a constatat că marele, grandiosul Cervantes, constrîns de sărăcie, făcea afaceri pe picior, cum spre exemplu următoarea : patronul unei corăbii cu un echipaj de cinci-șase mateloți este pe cale de a ridica ancora și nu are provizia necesară de pesmeți. Cervantes cumpără pe datorie, cu preț inferior, două chintale de pesmeți și le revinde cu bani peșin căpitanului. Cine a făcut mai face și nu pot să-mi închipui că Cervantes putea scoate impozitele de la cetățeni fără ingeniozitate și chiar brutalitate. Adesea întîlnim la oamenii de geniu trăsături crepusculare ce ni se par reprobabile și cu care mediocrii încearcă să scoboare pînă și valoarea operei. Însă marii creatori rezolvă umbrele din ei, transpunîndu-le în lumea obiectivă a eroilor. În orice mare creator zac larvar două umanități : una bună și alta rea. Altfel, autorul ar dormita izolat ca un înger în ingenuitatea lui și nu ar trăi adînc contradicțiile vieții.

Cervantes continuă multă vreme umila lui slujbă, deoarece lucrările literare nu erau rentabile. Într-un adaos la o *Călătorie la Parnas,* inspirată de *Il viaggio di Parnaso* de peruginul Cesare Caporali, Apollo Delficul trimite lui Cervantes un mesaj din care extragem următoarele :

„...dacă vreun poet zice că e sărac, să fie crezut îndată pe cuvînt, fără jurămînt și fără alte dovezi.

Item, dacă un poet vine în casa unui prieten ori cunoscut la vremea prînzului și, invitat la masă, se jură că a mîncat, să nu fie crezut în nici un chip, ci să i se dea să mănînce cu forța..."

Asta era starea poeților în vremea lui Cervantes. Gîndul de a emigra în America răsări salvator în mintea perceptorului ilustru. Unde anume, îi era indiferent. Plecau atunci în Indiile noi desperații, revoltații, ucigașii, cartoforii, femeile pierdute, refractarii, într-un cuvînt, ai continentului vechi. Acolo își făcu

averea „gelosul din Estramadura" din nuvela lui Cervantes, din care scoatem aceste informații. Pe o cerere a scriitorului, cineva, poate regele, puse o rezoluție, de altfel evazivă, din care reiese că părea rușinos să se acorde unui poet o favoare așa de tristă : „să caute să i se facă vreun rost pe aici, *por acà*".. Printr-un capriciu, Filip al III-lea își mută curtea la Valladolid. Curteni, miniștri, funcționari se porniră cu bagajele și se aciuară care cum putură, într-un oraș impropriu a adăposti atîta lume. Cervantes veni și el aci, pe la sfîrșitul anului 1604, cu două surori, o nepoată și cu fata lui se așeză într-o clădire nouă dintr-un cartier cam deocheat. La parter era o locantă, casa era frecventată, se zice, de tineri nobili, iubitori de petreceri. Într-o noapte, Cervantes e sculat din somn de strigătele cuiva care cerea ajutor, aleargă în stradă și găsește un gentilom scăldat în sînge. Rănitul, dus în casă, îngrijit, declară că s-a bătut în duel legal. Moare. Poliția vine, ia pe toți locatarii pe sus, inclusiv Cervantes, îi duce la arest, îi interoghează. O doña Isabel de Ayala, cincantenară, suspectă de opere rufianești, face o depoziție răutăcioasă, pretinde că în casa numitului Miguel de Cervantes se adună tot soiul de indivizi neonorabili, că fata lui trăiește în concubinaj cu un portughez. Cervantes e pus în libertate, negăsindu-i-se nici o vină. Pentru omul Cervantes, urîtă întîmplare, dar cine a citit opera scriitorului și a cunoscut atîtea tipuri vii de seductori, de false mătuși și de spadasini înțelege cum uneori din viața urîtă iese opera frumoasă. Nici în căsătorie, acela care a cîntat femeia suavă din Toboso n-a fost fericit. Doña Catalina de Palacios y Vozmedio își face testamentul în favoarea fratelui său, lui Cervantes hărăzindu-i numai o viișoară cu sarcina de a-i face pomeni. În anii din urmă ai vieții, Cervantes, a cărui celebritate după publicarea lui *Don Quijote* trece granițele Spaniei, își petrece zilele la Madrid și la Esquivias. Era bătrîn, cu părul alb și avea numai șase dinți rătăciți prin gură. O anume modestă îndestulare ia tardiv locul mizeriei de altădată. Totuși, cînd gentilomi francezi veniți în Spania, în 1615, împreună cu ambasadorul Franței, aflară că Cervantes, vestitul pentru ei autor al lui *Don Quijote*, era sărac, rămaseră uimiți : „Cum, Spania n-a făcut bogat un asemenea om ? Nu-l întreține pe socoteala

tezaurului public ?" Astfel viaţa lui Cervantes merge spre o încheiere obscură şi mediocră.

Întîia carte pe care, întors din sclavia africană, o publica Cervantes fu *La Galatea*. Unora li s-a părut curios ca soldatul prins de piraţi să se piardă în viziuni pastorale şi speculaţii erotice, în loc să descrie realitatea. Aluzii la aventura algeriană a făcut Cervantes mai peste tot, chiar şi în *La Galatea*, a cărei importanţă este de altă natură. Ea destăinuie concepţia lui Cervantes despre eternul femenin şi este o introducere firească la *Don Quijote*. „Egloga" era la modă în secolul al XVI-lea. Arcadia lui Sannazzaro îşi făcuse drum şi în Peninsula Iberică, fiind imitată de portughezul Jorje de Montemayor sau Montemor, în a sa *Diana* în care cînta iubirea păstorului Sireno pentru păstoriţa Diana, jelind în sunet de cimpoi sau de chitară. Aceste pastorale, ca şi *Aminta* lui Torquato Tasso, erau, cu figuraţie pastorală de convenţie, nişte istorii erotice. Caracteristică în *Diana* este distincţia ducală a păstorilor. Compoziţia avu o vogă imensă. Autorul înnoise materia cu întîmplări miraculoase, de aceea preotul făcînd împreună cu bărbierul epuraţia bibliotecii lui Don Quijote, e de părere să nu se ardă cartea, dar să se scoată din ea tot ce vorbeşte despre înţeleapta Felicia şi apa vrăjită. Aceeaşi distincţie ireală, deşi graţioasă, o găsim şi în *La Galatea*, împreună cu o austeritate într-adevăr quijotescă, atît de deosebită de senzualitatea lui Torquato Tasso în *Aminta*. Păstorii lui Cervantes sînt din rasa lui Ignacio de Loyola şi a Teresei de Jesus, ei vorbesc de dragoste ca de o logodnă mistică. Abia venit, personajul îşi povesteşte necazul, uneori atroce. Numele proprii sînt crispante, dar ele au făcut deliciile veacului. Păstorii fac speculaţii filozofice în jurul dragostei. S-a dovedit că teoriile erotice fuseseră extrase din nişte *Dialoguri despre amor* ale evreului platonizant de origine hispanică, trăind în Italia, anume Iuda Abrabanel, zis Leon evreul, şi unii au găsit că nu-i prinde pe nişte păstori să facă atîta filozofie şi încă de împrumut. De fapt platonismul e în *La Galatea* cu totul superficial, esenţa o constituie concepţia înaltă despre femeie şi viaţă. Cervantes era departe de a considera viaţa pastorală cea adevărată aşa de idilică şi într-un fel se ironiza pe sine însuşi. Cîinele Berganza, care slujise şi la

niște păstori, știa că aceștia nu se numesc nici Lisandro, nici Galatea, nici Lauso, nici Diana, ci foarte prozaic Anton, Pavel, că nu cîntau ca Orfeu, ci răgușit și zbierînd. Toată ziua se puricau sau își cîrpeau opincile. Quijote era pe cale de a da și în nebunia pastoralismului și-și întocmise o listă de nume : Quijotiz, Panzino... Deci Cervantes nu încerca să evadeze în lumi imaginare. *La Galatea* este o explorare a unei zone a realității ce se cheamă frumusețe. Oamenii Renașterii în genere, și îndeosebi artiștii, au rămas uimiți de acest aspect al naturii. A spune despre Raffael că era idealist nu-i drept. Raffael căuta în jurul lui frumusețea și o găsea, pentru că fusese biruit dezinteresului față de desăvîrșirile lumii terestre. Frumusețea — zice în substanță păstorul Tyrso — are atîta putere asupra sufletelor noastre, încît filozofii antici atrași de splendoarea cerurilor înstelate și de rotunditatea pămîntului au început să intuiască structura universului. Ceea ce i-a uimit mai mult a fost însă făptura atît de desăvîrșită a omului, încît l-au numit lume prescurtată. Într-adevăr, în nimic din natură nu se descoperă mai multe din însușirile distribuite în toate celelalte părți ale firii decît în trupul și mai ales în chipul omului. Frumusețea stîrnește iubirea, adică în fond dorința ca această organizație a materiei să se întindă cît mai mult în univers și de aceea, chipul femeilor fiind mai frumos decît al bărbaților, femeile sînt cele mai iubite. Cervantes a descris în repetate rînduri miracolul fetei frumoase și efectele frumuseții asupra oamenilor. Costanza, „*la illustre fregona*", ilustra ștergătoare de argintărie, are părul castaniu bătînd în roșcat și așa de fin, așa de egal, așa de pieptănat, încît nici firele de aur nu i se pot compara. Cît de frumoasă este Costanza se vede de acolo că cei care o zăresc la hanul la care slujește rămîn împietriți de uimire. Tot orașul o cunoaște. Fiul corregidorului, cu toate că o crede de extracție joasă, îi face serenade. Frumusețea e mai presus de orice îngrădiri sociale. Preciosa, tînăra țigancă, este de asemenea atît de frumoasă, încît un tînăr cavaler consimte să ducă de dragul ei viața nomadă a lăieților. Și octogenarul din Estramadura face greșeala de a se însura cu o fată de paisprezece ani pentru că Leonora, pe care a văzut-o într-o zi la o fereastră, l-a surprins prin chipul ei „tan agradable". „Spaniola engleză" e

un miracol de frumusețe, încît regina Angliei, privind-o de uimire șade multă vreme fără să scoată un cuvînt. Există și un aspect inferior al materiei organizate, urîțenia, și „spaniola engleză" însăși, fiind otrăvită, pierde sprîncenele, genele, părul și devine un monstru. Din fericire, încetul cu încetul răul este învins și fata își recapătă frumusețea. Elicio și Erastro iubesc pe Galatea, fiecare în felul său, și cel dintîi profesează într-adevăr un oarecare idealism platonic. Însă Tyrso, alt păstor, găsește că amorul pămîntesc, fiind natural, nu este de osîndit. Noi oamenii am moștenit dorința de a ne perpetua în fiii noștri și din pricina acestei dorințe sîntem în căutarea frumuseții vii corporale. Într-un cuvînt, vrea să spună Tyrso, frumusețea ne surprinde fiindcă ea stîrnește în noi instinctul de a procrea după modelul ei.

În *La Galatea* dăm de un păstor sumbru și dezamăgit, „el desamarado Lenio", care ia dragostea în tragic, nu vede în ea decît suferința, nu-și aduce aminte decît de Samson și Dalila, de distrugerea Troiei și de alte asemenea calamități provocate de amor. Frica de durere duce firește la renunțare, care e tot una cu refuzul de a trăi. Tyrso răspunde cu o filozofie bărbătească. El mărturisește că dacă amanții ar însemna, cum era obiceiul în antichitate, cu pietre albe și negre zilele fericite și triste, fără îndoială cele triste ar fi mai numeroase. Dar, adaugă Tyrso, calitatea unei singure pietre albe covîrșește cantitatea celor negre, cum am spune, faptul de a fi iubit destramă toate durerile inerente amorului. Pentru acest motiv, desigur, Eminescu se mulțumea cu o singură zi de dragoste :

De cîte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns !
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns.

Lenio vede în dragoste numai dezastre, dar nu și efectele benefice. Dacă Troia a ars, grecii au ieșit sporiți ; dacă s-a ruinat Cartagina, a crescut Roma ; dacă Tarquiniu și-a pierdut regatul, republica a adus libertatea. În dragoste, ca și în viață, izbînzile sînt strîns legate de chinuri și osteneli.

Însă visele îngrozitoare, insomnia, nopțile de veghe, zilele de durere sînt răsplătite de liniște și bucurie. Prin urmare, cel care iubește nu trebuie să sucombe în fața primejdiilor : „no cedays a los peligros". Filozofia lui Don Quijote este toată aci. Și mai este ceva. Cupidon este reprezentat copil, ceea ce vrea să spună că acela care iubește, trebuie să fie și el „niño", să aibă un suflet infantil, adică pur și inocent. În viață, îndeobște, lucrul e de la sine înțeles, e nevoie de a avea simplitatea copilului, a nu profesa duplicitatea. Don Quijote va fi un astfel de om candid, de unde fervența lui și tăria în fața pericolelor, „a los peligros".

O altă scriere, de aparență idealistă, foarte puțin cunoscută, este *Persiles y Sigismunda*, cu titlul întreg *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*, apărută postum, în 1617, după *Don Quijote*. Cervantes făcea mare caz de ea. El, care ironizase romanele de aventuri, dădea la lumină un astfel de roman care, după propria-i concepție, imita maniera mult răspînditelor odată *Etiopice* ale lui Heliodor. Caracteristic în aceste scrieri este că eroii circulă necontenit, explorînd toată lumea cunoscută la un moment dat și povestesc la cel mai neînsemnat pretext întîmplările lor, întrerupînd astfel istoria centrală. Aceste schimbări dese de geografie și incidentele narative trebuie să fi făcut deliciile cititorilor de altădată, azi romanele de tipul acesta ni se par fastidioase. Amatorul de literatură nu poate totuși să nu recunoască finețea lui Cervantes, care a premers multor fioruri noi ce nu și-au găsit expresia deplină decît la devoluția totală a timpilor necesari oricăror fenomene sociale. Întîi de toate, descoperim în *Pérsiles y Sigismunda* un preromantism în chipul celui al lui De Foe sau al lui Bernardin de Saint-Pierre, constînd în elogiul sălbaticului în peisaj edenic, cu deosebirea că peisajul preferat de Cervantes este septentrional, situat în Frislanda, Islanda, Groenlanda cea înzăpezită și cu izvoare de apă caldă, în insulele de deasupra Norvegiei, în vastul ocean nordic, presărat cu mici insule. Aci șase luni din an este noapte iar alte șase luni zi. În anotimpul nopții totale, orașele sînt iluminate feeric, iar oamenii umblă cu torțe aprinse în mîini. Într-o bună zi eroii, aflîndu-se în larg, în marea glacială, sînt surprinși de zăpadă. Frigul se întețește,

apa se încheagă și marea toată devine solidă, corabia rămînînd prinsă într-o coajă de sticlă. Sînt aproape să moară de foame, cînd mii de oameni cu patine încep să se strîngă, alunecînd vertiginos în jurul corăbiei. Goethe era foarte amator de patinaj, iar Klopstock îl cîntase în poezie. La Cervantes o asemenea viziune, ca și la Torquato Tasso, e produsul imaginației.

Romanul lui Cervantes este, în al doilea rînd, un imn adus frumuseții și o teorie a dragostei sublime. Persiles este de o frumusețe răpitoare, încît, îmbrăcat femeiește, induce în eroare asupra sexului său, e un Hercul adonizat. Cînd intră în Lisabona, Persiles și Sigismunda par creaturi cerești. Lumea este înmărmurită. Cervantes aplica deci și aci filozofia renascentistă din *La Galatea*, în sensul că frumusețea reprezintă culmea organizării materiei. Ca și pictorii baroci, pe lîngă peisajul sălbatic, gusta priveliștea arhitectonică, peisajul rectificat ca un decor. Portul imens din insula Scinta, dominat de orașul clădit în amfiteatru, cu edificiile răsfrînte în apă ca într-o imensă oglindă și cu sumedenia de corăbii de toate mărimile ancorate sub zidurile lui, pare o pictură de Claude Lorrain.

Cu teatrul și cu *Novelas ejemplares* intrăm într-o lume colcăitoare de viață, vrednică de pensula unui Velasquez și a unui Zurbarán. Negustorii, hangii, seducătorii de fete, copiii vagabonzi, cerșetorii, hoții, soldații, proxeneții, drojdia societății într-un cuvînt, aceștia sînt protagoniști. Cervantes, comisionarul în numele flotei, i-a cunoscut. Răufăcătorii, pungașii abundă în această societate și nuvelele cervantești au un pronunțat caracter picaresc. Cum se explică acest lucru? Spania, cu alcătuirea ei feudală, suferi în urma descoperirii noului continent o schimbare de structură economică profundă (fenomenul rezultă limpede din literatură). O armată de declasați se năruie asupra bieților barbari transoceanici, maltratîndu-i și jefuindu-i. Exploatarea noii lumi nu mergea în direcția producției folositoare popoarelor autohtone și a colonialiștilor, ci se mătura tot aurul și argintul ce se întîlnea în cale. În ianuarie 1554 debarcă la Sevilla, venind din Peru, Hernando Pizarro, aducînd, după cum scrie Francisco de Jerez, cantități enorme de aur și argint. De aci în colo aurul,

argintul, perlele curgeau necontenit prin Sevilla și erau cărate din port cu căruțele. O clasă a oamenilor de afaceri se ridica în dauna aristocraților de sînge, cu mici proprietăți rurale, precum erau „los hidalgos". Comorile Perului îmbogățiră pe cîțiva, viața straturilor de jos rămase strîmtorată, fiindcă aurul nu se bea, nici nu se mănîncă și istoria regelui Midas e adevărată oricînd. Îmbogățiții se dedau luxului și petrecerilor, în jurul lor roiesc proxeneții, cartoforii, spadasinii, cei săraci cerșesc și fură. Hoții se sindicalizează [1], ca să spunem așa, mișună pretutindeni. Administrația este sălbatică și venală, alguazilii pactizează cu pungașii. Toate aceste fenomene sînt oglindite în nuvelele lui Cervantes. *El zeloso extremeño*, gelosul din Estramandura, e un „hidalgo", care, sărac ca și don Quijote, și-a căutat norocul întîi ca soldat în Italia și Flandra. Apoi se îmbarcă pentru Indii, la 48 de ani, și se întoarce din Peru cu peste 150.000 pesos, în bare. A păzi de hoț o asemenea avere neproductivă este una din grijile sale. În cele din urmă se însoară, octogenar, cu o fată de 14 ani, o închide într-o casă împrejmuită cu ziduri, o pune în paza unui eunuc negru și a unor femei, despărțind-o de lume. Dar ceea ce este fatal să se întîmple, se întîmplă. Un tînăr, Loaisa, travestindu-se în cerșetor, ademenește cu muzică de chitară pe negru, pătrunde în casă, narcotizează pe bătrîn, se drăgostește cu Leonora. Loaisa e un tip nu prea lăudabil, un curtezan de meserie și un trîntor, un „genero de gente ociosa y holgazana", care înflorește în societatea sevillană a vremii. În *La fuerza de la sangre* dăm de alt tip de aceeași speță, de astă dată toledan. Un hidalgo ia aer seara cu soția și o fată de 16 ani. Un tînăr cavaler de familia cea mai ilustră răpește fata, o duce în apartamentul său din casa părinților, o batjocorește și apoi o părăsește lîngă biserică. Fata abia are timpul de a lua ca semn distinctiv un crucifix, cu care să identifice casa, la nevoie. Lucrurile iau mai tîrziu o întorsătură favorabilă, prin grația autorului, dar tînărul rămîne un nemernic. Astfel de moravuri trebuie să fi fost în uz, altfel nuvela ar fi produs scandal. Falsa mătușă, „la tia fingida" din Salamanca, nu este nimic altceva decît o proxenetă distinsă

[1] Termenul e al epocii.

care își comercializează o pretinsă nepoată, de fapt o fată găsită la ușa unei biserici. Preciosa, țiganca de 15 ani, e fata unui corregidor picată pe mîinile țiganilor și devenită dansatoare și cîntăreață de seguidille, zarabande și romanțe. Un cavaler, don Juan de Carcamo, consimte de dragul ei să ducă existența nomadă a țiganilor care sînt de meserie hoți, „se nasc din părinți hoți și sfîrșesc prin a fi ei înșiși hoți". E interesant de constatat că Cervantes notează în general la delicvent laturile omenești pozitive, solidaritatea, bunătatea chiar, respectarea unei morale oricît de criticabile. Este evident că dacă n-ar exista bogați și săraci, nici furturile n-ar înflori. În *Rinconete y Cortadillo* facem cunoștință cu congregația pungașilor din Sevilla. Doi băieți cu vocație de vagabonzi, fiu de croitor unul, de strigător de bule celălalt (amîndouă meserii impopulare), fură pe cont propriu în Sevilla, pînă ce sînt semnalați de un hoț legal, adică înscris în breasla respectivă, prezidată de un señior Monipodio, analfabet hirsut și ochios, nu lipsit de humor și amenitate. Hoții lucrează cu registru și cu plan de operații, întrețin relații cordiale cu alguazilul și sînt evlavioși, dînd din ceea ce fură cîte ceva pentru untdelemn la candela unei icoane. Unul dintre ei este, în același timp, teolog „*en el año del noviciado*". Și Aleman în *Guzman de Alfarache* revelase organizația hoților din Italia. Guzman ia lecții cum să facă pe șchiopul, cum să strîmbe gura și să simuleze infirmitățile și se specializează în „chelbă" și în răni canceroase simulate. Dickens va studia și el tagma hoților londonezi din societatea capitalistă. Așa cum filmele cu bandiți suceau nu de mult capetele copiilor, prestigiul vagabondajului amețește pe Carriazo și Avendano din *La illustre fregona,* tineri de familie bună care fug de acasă și intră în slujba unui hangiu sevillan, unul ca apaș, altul ca contabil, purtîndu-se ca niște copii fără căpătîi. Aplecarea spre escrocherie și rapt nu este prea stăvilită în societatea feudală ce nu cunoaște drepturile omului. Vestitul Cid se poartă ca un escroc. El umple două lăzi cu nisip și le dă unor evrei drept lăzi cu aur, spre acoperirea unui împrumut.

Nuvela *El licenciado Vidriera* studiază soarta unui intelectual picat în această societate bazată pe prejudecata nobilitară, pe avere și pe forță. Un băiat de țăran, intrînd slugă

la doi cavaleri, își face studiile la Salamanca și devine licențiat. La Salamanca, licențiatul cade pe mîinile unei femei de moravuri rele, care îi face un farmec cu gutuie și-i pricinuiește pierderea minților. N-avea alt nimic decît că se credea de sticlă și se ferea de lume mergînd în mijlocul drumului ca să nu-i cadă vreo țiglă în cap. Numitul Sticlă trăiește ca un Nastratin Hogea, răspunzînd cu mult duh la întrebări și criticînd cu umor toate categoriile sociale. Un călugăr vindecă pe Vidriera, dar de acum încep amărăciunile licențiatului. Copiii, văzîndu-l, se țin după el, îl împiedică să-și cîștige onorabil pîinea. Cînd era nebun, distra și trăia din caritate, acum curiozitatea prostească a lumii îl face să moară de foame. Licențiatul fuge în Flandra, unde îmbrățișează cariera armelor. *El casamiento engañoso* narează pățaniile stegarului Campuzanos, victimă și el a unei escroace, el însuși nefiind de altfel o poamă mai bună. Aventuriera doña Estefaia de Caicedo convinge pe stegar s-o ia de nevastă, încredințîndu-l că are drept zestre o casă bine întocmită, care însă îi fusese lăsată doar în pază. Stegarul o înșală și el, căci îi oferă un lanț de aur fals, „de alquimia". Soldatul nostru se alege cu o boală venerică, pentru lecuirea căreia intră într-un spital unde face un tratament de „sudores", un fel de „salce", cu care se lecuise și Creangă. La spital, Campuzanos aude convorbirea a doi cîini, Cipio și Berganza, folosiți de călugări pentru strîngerea de milostenii. Autorul descrie satiric prin istoria lui Berganza feluritele medii și profesii, abator, stînă, casa unui negustor, alguazil, saltimbanc, vrăjitoare. Parlagiii sustrag la abator carnea cea mai bună, păstorii ucid ei înșiși oile, dînd vina pe lupi, alguazilul se preface a se bate cu pungașii, iar pe ascuns pactizează cu ei. Cervantes își cunoaște bine lumea.

Același soi de oameni întîlnim și în teatru. Piesele scurte numite „entremeses", simple tablouri fără intrigă, în maniera Lope de Rueda, sînt cele mai vii. La judecătorul de divorțuri vin un bătrîn și soția sa care cer despărțenia.

— De cine și pentru ce ? întrebă judecătorul.

— De acest ghiuj pe care-l vedeți, zice femeia.

Şi izbucneşte în jelanii. Bolile soţului sînt „sin numero" şi părinţii ei n-au zămislit-o ca să fie spitalagioaică şi îngrijitoare de bolnavi. Bătrînul o scoală noaptea să-i puie cataplasme, are înecăciune şi duhneşte urît. Bătrînul consimte să dea divorţ, cu condiţia să-şi ia fiecare partea de avere şi să intre la mînăstire. Femeia ţipă că e sănătoasă, cu toate cele cinci simţuri şi vrea să-şi trăiască viaţa. Judecătorul refuză să le acorde divorţul. Vine un soldat cu nevasta sa, care se plînge că soţul nu aduce un ban în casă, că-şi petrece vremea spunînd şi ascultînd palavre. Soldatul care e hidalgo declară că, însurat fiind, nu poate găsi slujbă etc. Unui proxenet i-a murit nevasta. Îl vedem făcînd reflecţii asupra vanităţii lumii : mizerie omenească, cine poate să se încreadă în tine ? Ieri am fost Pericona, azi pămînt rece ! Apoi vine alt proxenet, Chiquiznaque, care încearcă a-l consola. Intră la Repulida, la Pizpita, la Mostrenca, femei de moravuri uşoare. Văduvul îşi dă haina de doliu să i-o vîndă, apoi, sosind bărbierul cu două chitări, se pun toţi pe muzică şi veselie. Un soldat şi un paracliser, în alt „entremes", aspiră la mîna fetei Cristinica, „fregona", adică ştergătoare de veselă. Soldatul, sărac, oferă muzica suspinelor sale, paracliserul pe cea a clopotelor. Fiecare îşi expune meritele. Paracliserul demonstrează că poate mînca bine zilnic, meseria fiind bănoasă. Întrebată deci de stăpîn pe cine alege, Cristinica răspunde îndată : aleg pe paracliser. Materialismul cras învinge.

Punctul de plecare al istoriei lui Don Quijote este, nu încape îndoială, dorinţa autorului de „a trezi oroarea cititorilor pentru istoriile închipuite şi pline de insanităţi din cărţile cavalereşti". „El cura" şi „el barbero" fac un triaj sever în biblioteca lui don Quijote şi ard numeroase cărţi începînd cu *Amadis de Gaula*. Aceste opere, deşi de valoare secundară, erau foarte colportate în epoca lui Cervantes şi reţineau interesul firilor romanţioase sau iubitoare de senzaţional, aşa cum în plină înflorire a romanului naturalist, Ponson du Terrail şi Georges Ohnet îşi păstrează un public masiv. Cervantes ia deci ca motiv o polemică literară, obicei curent atunci şi care se poate formula azi ca lupta între literatura idealistă şi cea realistă. Simplificînd chestiunea şi înlăturînd titlurile, pentru mulţi din noi obscure, ale cărţilor cenzurate de

popă și de bărbier, rămînem cu doi autori țintiți nu fără sfială de Cervantes și anume Bojardo și Ariosto. Aceștia dezvoltaseră plastic combinarea ciclului eroic carolingian cu cel al Mesei Rotunde și, în poemele lor, întreprinderile eroice sînt mereu întreţesute cu miraculos magic, vrăjitorii, călătorii aeriene, maritime și goana după cîte o prinţesă adorată precum Angelica. „El cura" vorbește cu o nedreaptă lipsă de stimă față de Ariosto, căruia îi tolerează doar limba literară. Altfel, amenință el, „dacă-l găsesc aci și vorbește în altă limbă decît a sa, nu-i voi face nici un hatîr". Prin urmare, Cervantes respinge basmul de Renaștere. Cam tot ce făptuiește Quijote e o persiflare a ariostismului. Don Quijote trăiește într-o lume de cavaleri și păstori, adoră o Dulcinea, se crede victima permanentă a vrăjitorilor, combate cu giganţii (prefăcuți fie în mori de vînt, fie în burdufuri cu vin), vede într-o peșteră pe Merlin, pe Durandarte, zboară la distanțe incalculabile pe un cal de lemn, zărind pămîntul cît o alună, și în fine ia hotărîrea să înnebunească întocmai ca Orlando „furioso", în care scop își lasă pantalonii și face tumbe pășind pe mîini cu picioarele în sus.

Principiul estetic, în numele căruia Cervantes combătea literatura de tip ariostec (uitînd că ea aparţine poeziei curate și că în limitele acesteia este ea însăși realistă), era acela al imitației naturii. Părerile literare ale lui Cervantes par a fi acelea ale canonicului discutînd cu „el cura", atunci cînd Quijote va fi adus acasă într-un coteţ tras de boi. „El cura" detesta comediile pline de „disparates", de absurdități, ca și cărțile de cavalerii, trecînd peste unități, în loc de a fi „oglindă a vieții umane, exemplu de bune moravuri și imagine a adevărului". Cervantes vrea o literatură întemeiată pe verosimil, încărcată de observație morală și socială, cu eroi pozitivi și critică a celor negativi, fiindcă numai astfel o literatură poate fi educativă și exemplară, „ejemplo de las costumbres". Creatorul lui don Quijote este, așa dar, unul din părinții realismului și ca atare foarte aproape de noi. Spre a face dorit verosimilul și a dezgusta de fabulos a inventat un nebun făcînd tot soiul de isprăvi rizibile.

Că don Quijote este inițial un erou ridicul, deci negativ, pare sigur. Totuși, prin forța creației și nu mai puțin prin

sensuri adiacente date de autor, el devine în mare măsură un erou pozitiv, luînd în exegeză proporții uriașe și atingînd, după unii, culmile sfințeniei. Unii au ajuns la concluzii periculoase, exaltînd în el aventura irațională, nebunia ca regim de viață, din care ni s-au tras rele abia vindecate. O cunoaștere și o etică bazate pe absurd nu sînt în opera lui Cervantes, eminamente rațională, cum e și firesc la un om care cultivă natura, însă figura lui don Quijote e profundă ca și a lui Faust și plină de contradicțiile firii.

În primul rînd, faptul de a lua un nebun drept erou al unei cărți nu-i un simplu accident. Adevăratul poet, zice Platon, prin gura lui Socrate, în *Ion*, este acela care-și pierde uzul rațiunii ieșindu-și din minți, ca și coribanții Cybelei dansînd. Poezia e un efect al freneziei, nu al artei, un semn al harului divin și adesea zeul alege, spre a-și cînta cîntecul, pe cel mai mediocru poet. Aceasta e în fond și franciscana sărăcie cu duhul. Sfîntul Francisc și ciracii săi fac lucrurile cele mai descreierate, între care a merge goi nu e cel mai grav. Sfîntul Francisc poruncește fratelui Maseo să se învîrtească la o răscruce de drumuri pînă ametește și să ia calea către care cade. Legenda pomenește de fratele Ginepro, care taie piciorul unui porc viu ca să facă gustul unui bolnav. Jacopone da Todi, adevărat don Quijote monahal, laudă ca semn de înțelepciune „nebunia" :

Senno me pare e cortesia — empazir per lo bel Mesia.

Metoda frenetică era și a lui Dante, care zicea :

Io mi son un che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
Che ditta dentro, vo significando.

(Eu sînt unul care, cînd Amor mă inspiră, însemn, și în chipul în care îmi suflă înăuntru, scriu.)

Sărăcia cu duhul se exprimă în Renaștere prin ideea „ignoranței", în înțelesul de mărginire a spiritului în favoarea cunoașterii frenetice. Giordano Bruno ridică în slavă asinitatea și nebunia și afirmă că cei ignoranți sînt adevărații învățați

„*per ridursi a quella gloriosisima asinitate e pazzia*". Și închină versuri asinului. Cusanus își intitulează *Idiota* trei din dialoguri.

Este evident că naivitatea schilleriană, teoria copilăriei din *Über naive und sentimentalische Dichtung* este o poziție înrudită cu nebunia și asinitatea. Geniul se semnalează prin „Simplicität". Schelling face în *Über die Seele* distincție între suflet *(Seele)* și *der Geist* (spiritul sau mai bine zis inteligența). Sufletul e spiritul universal, participarea noastră în substanța divină. Nu există boli sufletești, ci numai boli intelectuale, în acest sens că se poate întrerupe contactul între inteligența rațională — *Verstand* — și *Seele*, adică între cunoașterea relativă și divinitate, care e Știința însăși. Noi sîntem în fond niște nebuni, întrucît esența spiritului nostru este iraționalul, divinul. Nebunia nu se naște, ci izbucnește afară, „tritt nur hervor", genialitatea însăși fiind o formă de pasivitate delirantă, un „pati Deum". De unde observarea că oamenii care n-au un grăunte de nebunie sînt deci și sterili, separați cu totul de Demon. „Nullum magnum ingenium sine quadam dementia".

Toate aceste aberații idealiste, luate ca simple metafore, spun unele adevăruri. Ar fi cu totul ciudat ca Giordano Bruno, om al vremurilor noi și panteist, și Erasm, autor al unui elogiu burlesc al nebuniei, să facă profesie de misticism. În realitate, ei luptau contra dogmatismului scolastic și papal ce ținea știința pe loc și recomandau o reconsultare a zeului care pentru ei era natura. Oamenii trăiesc din idei primite și a sări peste ele pare o nebunie și nu e decît un act sănătos de regenerare a cunoașterii. Mania raționcinantă și îndepărtarea de natură, iar nu raționalismul, combătea Erasm în *Elogiul nebuniei*. Gîndul lui, ca și al lui Cervantes, merge către vîrsta de aur cînd nu erau nici reguli, nici gramatică și oamenii trăiau călăuziți de instincte. „De fapt — zice Erasm — la ce ar fi slujit în acele vremuri gramatica ? Nu exista decît un limbaj, și oamenii îl vorbeau numai ca să se înțeleagă." Azi ne-am depărtat de inocența primitivă și gramatica ne sufocă. Cît despre actul creației, este învederat că el nu e suma exactă a unor momente de reflecție tehnică ci un proces viu și spontan ca și viața însăși. Cine exagerează deliberația în artă și

ignoră explozia produsului latent al experienței proprii, cade în formalism. Nebunia e țîșnirea impetuoasă și neprevăzută a țițeiului din sondă, după ce pămîntul a fost sfredelit cu grijă. În scurt, nebunia nu e absurditate, antiteza rațiunii, ci natura, dușmana dogmelor. Creația frenetică decurge conform naturii și deci și rațiunii.

În istoria lui Cervantes sînt, în spiritul celor de mai sus, doi nebuni, don Quijote și Sancho Panza, în mod greșit acesta din urmă considerat ca expresia bunului simț, „Nu mă mir atît de nebunia cavalerului — spune bărbierul — cît de simplicitatea scutierului." Sancho e un „simple", un „bobo", un om sărac cu duhul, un monument de asinitate, în definiția lui Giordano Bruno. Prin el grăiește natura, însă neînmobilată de sforțările intelectului, natura primară ce n-a atins culmile umanismului.

Să examinăm puțin cazul lui Quijote. Sub aspect teoretic, el este nici vorbă un bolnav. Suferința lui constă în faptul de a nu putea recepta și interpreta just realul, morbul lui e halucinatoriu. Cîteodată delirul este de percepție, alteori de interpretare. Astfel morile de vînt i se par giganți, dar țăranca ce ar trebui să fie prea frumoasa Dulcinea din Toboso i se arată așa precum este, îngrozitor de urîtă. De data aceasta Quijote socotește a fi obiectul unei vrăji care îi răpește adevărata aparență a lucrurilor. În rezumat, don Quijote are crize ale noțiunii de real pe care îl înlocuiește cu un ideal. Faptul se explică în felul următor : don Quijote crede în tradiția cavalerească așa cum un om de știință modern crede în legile naturii. El este un scolastic, pentru care ceea ce stă scris rămîne inatacabil. Prin asta, nobilul hidalgo merită rîsetele noastre. Dar totdeodată Quijote nu e mulțumit de prezent și, fiindcă are în minte o imagine utopică a lumii, o proiectează asupra realului și-l alterează. Quijote nu vede lumea așa cum este, ci așa cum ar trebui să fie din unghiul lui de vedere. Ar voi ca femeia să fie dumnezeiesc de frumoasă și acest lucru nu-i imposibil printr-o lungă sforțare eugenică a umanității. Deocamdată, eroul nu poate suporta urîtul și atunci îl substituie himerele sale. El este o Madame Bovary. Pe aceasta, cărțile au dezgustat-o de oamenii prozaici ca dr. Bovary și i-au deșteptat imaginea unui bărbat desăvîrșit.

Și cînd dă de un ins puțin deosebit îl crede amantul perfect, în timp ce acela nu-i decît un aventurier. Dacă don Quijote ar privi realul în față și ar căuta să-l îndrepte în măsura puterilor sale, ar fi omul nostru. Dar la el determinarea momentului istoric este defectuoasă, în asta constînd, în cîmpul teoretic, nebunia sa.

În ordinea practică, totuși, nebunul Quijote e vrednic de stimă. Întîi de toate, abhoră turnul de fildeș. Preotul, bărbierul, sînt oameni sedentari, horațieni lași, care nu vor să părăsească tihna satului și a căminului lor. Ei fac sforțări să aducă și pe Quijote la orizontul lor îngust. Don Quijote se dedică binelui public, misiunea sa fiind să ajute pe cei în suferință, să ridice pe cei căzuți, să repare nedreptățile, să pedepsească insolența. Literatura spaniolă a ridiculizat „la honra" și „el pundonor", amorul propriu exagerat al feudalului. Quijote nu respinge acest sentiment, devenit la el o însușire propulsivă : „Vreau să spun Sancho, că dorința de a agonisi faima este activă în cel mai înalt grad... Cine a făcut... pe Cezar să treacă Rubiconul ?... Cine a găurit navele și i-a lăsat pe uscat, despărțit cu ape, pe vitejii spanioli călăuziți de înțeleptul Cortes, în lumea nouă ?" Quijote are nobila dorință de a se evidenția prin fapte nobile. „Intențiile mele — mai spune — le îndrept mereu către scopuri bune, anume de a face bine tuturor, și rău nimănui." E de observat că nebunul vorbește ca filozoful cel mai rezonabil, încît cei care îl cunosc spun că e un „*cuerdo loco*", un înțelept nebun, sau un „*loco que tira a cuerdo*", un nebun care trage a înțelept.

Actele de demență ale eroului, abstrăgînd de la erorile de percepție, sînt fapte eminente ale unui erou pozitiv. Quijote crede morile de vînt giganți și pornește împotriva lor. Giganții sînt răi și teribili și de altfel aripile morilor în sine reprezintă un serios obstacol. Prin urmare, cu sau fără eroare, Quijote e un viteaz. Două turme de oi și de berbeci ridică nori mari de pulbere și Quijote crede că sînt armatele împăratului Alifanfaron și regelui Pentapolin. Se repede cu lancea, deci e un viteaz. Doi lei grozavi sînt duși de un dresor în cușcă. Quijote ordonă spre spaima tuturor, să li se dea drumul ca să se bată cu ei. Dresorul deschide ușa de la cușca leului bărbat și eroul nostru înaintează. Din fericire leul cască și refuză a ieși. „E

nebun", zice despre Quijote un alt hidalgo. „Nu e nebun — răspunde Sancho — e îndrăzneț". Quijote ajunge la o apă și se urcă cu Sancho într-o barcă fără vîsle, pe care o consideră vrăjită. Barca e aproape să se izbească de roțile unor mori. Sancho dîrdîie de frică, Quijote este calm. Au noroc, însă primejdia a fost mare. Cu astfel de însușiri a descoperit America Cristobal Colón. Quijote dă de o peșteră. Stoluri mari de corbi îl doboară la pămînt, la gura ei. Eroul nu se înfricoșează ci intră. Se poate o mai fericită tărie sufletească pentru un explorator ! Ducele își bate joc de Quijote. Îi înscenează venirea unei delegații de femei cu barbă, care îl roagă să ridice vraja unor îndrăgostiți prefăcuți în maimuță și crocodili de metal la o distanță de mii de leghe. Quijote se urcă pe un cal de lemn care în socoteala lui străbate aerul în chip fulgerător. Întrucît crede că isprava este periculoasă. Quijote este un om curajos, apt pentru cele mai înalte experiențe științifice. Ceea ce pare dificil omului comun, don Quijote e totdeauna gata să întreprindă, cu o curiozitate nesecată. „*Todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles*", reproșează el lui Sancho, a cărui curiozitate este asinescă. Quijote e dotat cu marile însușiri ale cercetătorului naturii și dacă s-ar putea vindeca de delirul de percepție, păstrîndu-și curiozitatea și curajul, ar fi azi un cuceritor al forțelor universului.

Ca mulți alți scriitori spanioli, Cervantes a strecurat idei democratice, punîndu-le însă cu prudență în gura unui nebun iresponsabil. Atît de mîndru hidalgo nu face caz de nașterea sa. Pentru el „villano" și „caballero" sînt simple conformații etice, fără prăpastie între ele. Purtarea lui afabilă cu oricine, și modestă, încîntă pe toată lumea. Toți sînt pentru el cavaleri, dacă se arată dezinteresați, caritativi și cu respect pentru eroii vestiți. Cînd i se atrage atenția că Dulcinea del Toboso ar fi o simplă țărancă, mărturisește că chestiunea spiței „*importa poco*", fiind de ajuns, „*mucha hermosura y la buena fama*". Ideea nobleței de merit revine des în Don Quijote. Dorotea, rugîndu-se de don Fernando s-o ia în căsătorie, adaugă : „*...și dacă ți se pare că-ți vei înjosi sîngele amestecîndu-l cu al meu, află că puține sau nici o familie nobilă nu este pe lume care să nu fi făcut drumul ăsta și că noblețea ce se caută la femei nu e aceea care constă în descendențele ilustre ; mai ales că*

adevărata noblețe stă în virtute." Quijote întîlnește un țăran bogat, Juan Haldudo „el rico", bătînd crunt un băiat de cincisprezece ani, care îi ceruse simbria. Chiaburul este o figură apărînd des în literatura spaniolă. Nobleţea de sînge sărăcea, burghezia urbană și rurală îi lua locul. *El alcade de Zalamea* al lui Calderon e un astfel de țăran avut, dîrz, colțos, căpătînd caracter de clasă stăpînitoare, păstrînd totuși ura față de gentilomi. Ţăranul lui Cervantes e numai un avar. Quijote ia apărarea băiatului, ordonă țăranului să plătească și pleacă. Ţăranul nu plătește, bate din nou pe băiat și totul rămîne aici. Ba încă victima blestemă intervenţia binefăcătorului nechemat. Gestul lui don Quijote apare simpatic, dar utopic.

Quijote face gesturi răsturnînd complet ordinea legală și pentru care e și urmărit de stăpînire. Trecînd un convoi de galerieni, îi ajută să fugă. „Nu e bine — declară el — ca oamenii onorabili să fie călăii celorlalți oameni." Asta e curată revoluţie și fără îndoială eroul ar fi participat la orice răsturnare a unui regim vechi bazat pe inegalitate și prepotenţă." „Cum — strigă el scandalizat cînd vin să-l ridice — numiți hoţ de drumul mare pe cine dă libertate celor puși în lanţuri ?" Quijote are politica lui, pe care o vom vedea îndată. Exaltatul hidalgo spune cuvinte din care unii ar putea infera că Cervantes era puţin comunist. Mîncînd ghindă (în Spania mi se pare că ghinda e comestibilă), eroul visează o societate fără proprietate individuală : „...Fericită eră și fericite veacuri acelea cărora anticii le-au pus numele de aurite ; și nu fiindcă în ele aurul care se preţuiește atîta în era noastră de fier s-ar fi agonisit atunci fără trudă, ci pentru că atunci cei care trăiau în ele ignorau vorbele al tău și al meu." Nu poate fi vorba decît de un comunist utopic și idilic, nicidecum de unul de producţie, un soi de ţară de Xauja, unde oamenii se desfătează și culeg fructe din pom. Un erou al lui Lope de Rueda visa și el o astfel de ţară, unde oamenii care muncesc sînt bătuți și dimpotrivă, cei care dorm capătă simbrie. Acolo e un rîu de miere în care cad gogoși din pomi, zicînd „îmbucă-mă, îmbucă-mă".

Pare sigur că Cervantes, oricît de hidalgo era, nu gusta împărţirea pe clase a societăţii și mai ales aroganţa aristocraţiei. Este deosebire, observă don Quijote, între cavalerii de la

curte care stau în apartamentele lor și colindă lumea pe loc, cu ochii pe hartă, și cavalerii rătăcitori care suferă elementele cerului. Un cavaler rătăcitor trebuie să fie astrolog, ca să se orienteze după stele, matematician, potcovar, grăjdar și afară de asta să fie cast în gînduri, onest în vorbe, liberal în opere, viteaz în fapte, răbdător în necazuri, milos cu cei nevoiași și păstrător al virtuții, chiar de-ar fi să-l coste viața apărîndu-și-o. Quijote concepe cavalerul ca un om desăvîrșit pus în slujba umanității și într-asta e sublim.

Față de acest cavaler, ducele care găzduiește pe Quijote și pe Sancho apare ca un amator de petreceri ignobile, în lipsă de ocupații mai serioase. Căci cum e cu putință, oricît s-ar imita *Halimaua*, ca niște aristocrați să petreacă cu atîta liniștită inconștiență împreună cu slugile pe seama unui om onest și bolnav la minte și a unui țăran simplu ? Lucrurile întrec orice măsură. Quijote e spălat pe barbă cu săpun, iar Sancho cu apă murdară, pisici cu zurgălăi introduse în odaia cavalerului rătăcitor îi zgîrie fața și nasul în mod îngrozitor. Nu-i de mirare că, cu toată hrana bună, Quijote se plictisește curînd și pleacă făcînd elogiile libertății : „Libertatea, Sancho, este unul din cele mai prețioase daruri pe care cerul le-a făcut oamenilor ; nu prețuiesc cît ea tezaurele pămîntului și ale mării : pentru libertate și pentru onoare, poți și trebuie să-ți pui viața în joc..." „Fericit acela — mai zice — căruia cerul i-a dat un coltuc de pîine fără să fie obligat a mulțumi altcuiva decît sieși". Antipatia pentru viața curtenească și-au exprimat-o mulți scriitori, printre care mai ales Antonio de Guevara, cunoscut nouă prin *Ceasornicul domnilor*, tălmăcit de Nicolae Costin.

Știm că Sancho Panza e făcut în glumă guvernator al unei pseudoinsule, prilej pentru don Quijote de a-i împărtăși sfaturi foarte cuminți și pentru Sancho de a da dovezi de bunsimț ; don Quijote nu respinge ideea de a fi împărat, pe care trebuie să o interpretăm în sensul dorinței de a-și lua cele mai mari responsabilități civice. Machiavel era comentat de toți și metoda lui cu veleități științifice de a guverna, însă în contrazicere cu morala, ridica proteste. Se va vorbi în secolul al XVII-lea de disimulația onestă și de principele creștin. Un astfel de prinț visează, de altminteri, și don

Quijote, în înțelesul de a nu face răul sub pretext de a promova ordinea publică. Virtutea și mizericordia să fie precepte călăuzitoare :

„Fii cu compătimire față de lacrimile săracului ; și mai cu dreptate decît spusele celui bogat.

Cînd se poate și trebuie să se facă uz de echitate, nu apăsa cu toată strășnicia legii pe vinovat, căci faima judecătorului aspru nu e mai mare decît a celui milos."

Cîteva cuvinte despre Sancho. Acesta este lacom, interesat, fricos, fără imaginație, șiret, plin de un bun-simț cam pedestru, analfabet, turnîndu-și inteligența naturală în proverbe. Dar e cucerit de firea aventuroasă a lui don Quijote și este credincios *(„io soy fiel")*. Că ar avea mai multă rațiune decît Quijote, nu se poate spune, nobilul hidalgo e o mină de înțelepciune. Și afară de asta Sancho, care tremură într-o barcă pe o apă lină, spre scandalizarea stăpînului său, n-ar fi nici Columb, nici Cortes. Quijote însă da. Sancho respectă și el natura și are groază de complicații. Comedia cu doctorul care nu-l lasă să mănînce e de tip molieresc. Ca guvernator, Sancho rezolvă nastratinește cîteva chestiuni mărunte, însă nu vede mare, n-are idei constructive și deci în fond nu poate întemeia o civilizație. Afară de asta, e poltron. Cînd din ordinul ducelui se simulează un atac inamic, Sancho se îmbolnăvește de frică și lasă baltă guvernămîntul. „Eu — zice el într-un loc — sînt un om pacific, blînd, potolit, și știu să înghit orice injurie fiindcă am nevastă și copii de hrănit și de crescut ; așa că să știi domnia-ta, nu fie cu supărare că eu nu pun mîna sub nici un chip pe spadă, să lupt nici cu om prost, nici cu cavaler." Acest pacifism frizează trădarea, căci cînd patria e în primejdie se cuvine să o aperi. Don Quijote, dimpotrivă, e foarte combativ, fără a fi războinic. Armele, după el, au „drept obiect și scop pacea care e cel mai mare bine pe care oamenii îl pot dori în această viață". Artileria i se pare o invenție diabolică și de aceea binecuvîntează secolele care n-au cunoscut-o.

Ce este, în definitiv, don Quijote ? Un suflet mare, cheltuindu-se într-o direcție himerică, pentru că nu e capabil, apăsat de prestigiul cărților, să facă analiza justă a prezentului. Ce e Sancho ? Un om simplu, în stare a urma un exemplu

grandios, care însă e purtat pe drumuri nebuloase. Astfel, unii din noi, azi, ne irosim forţele luînd drept viabile lumi dispărute şi ne batem cu fantasmele, cînd deschizînd ochi mari asupra realităţii istorice putem să ne cheltuim puterea de creaţie în promovarea binefăcătoare pentru patrie a noului ideal de viaţă, ridicat pe studiul naturii şi pe sfinţenia muncii obşteşti, izbăvite pentru totdeauna de exploatare.

Cervantes, bolnav de hidropisie muri la 23 aprilie 1616. Fu înmormîntat, fără lespede care să arate locul, în mînăstirea Ordinului al III-lea franciscan din Madrid. Cercetările făcute de Academia spaniolă în 1870 n-au putut determina locul exact, dar au ajuns la încheierea că el se afla în „Calle de Cantarranas". Ce importanţă are un pumn de ţărînă ? Din el au ieşit făpturi ce străbat veacurile şi ocolesc pămîntul. În chip firesc se poate întreba cineva dacă între figura umilului soldat şi perceptor şi aceea a fantasticului don Quijote este vreo înrudire. Nu este obligator ca creatorul să semene cu eroii săi. Şi totuşi există, pe lîngă un autoportret verbal din prologul la *Nuvelele exemplare,* un portret al lui Cervantes făcut de Juan de Jaurequi şi care ne arată, chiar mai mult decît un hidalgo inspirat, imaginea unui „grande", a unui „duque". Ţi se pare cu neputinţă ca un astfel de om să meargă pe catîr şi să vînză pesmeţi la mateloţi. Fruntea este de o înălţime nebună, privirile sînt distante, ironice, nasul coroiat, mustăţile lungi, lăsate peste o gură mică orgolioasă. Acest cap exaltat este înfipt într-o imensă coleretă scrobită, făcînd meandre albe şi nu e umbrit de nici o melancolie. Ochii sînt „alegres", voioşi, plutind mîndri şi încrezători peste tristeţile vieţii. Îndată mi-a răsărit înainte chipul înrudit moralmente al lui Alexandru Macedonski, cel mai cervantesc din galeria fizionomiilor literare romîne, şi mi-au răsunat ca o nimerită inscripţie la portretul perceptorului hidalgo, versurile poetului român :

Eram puternic împărat
Rîdeam de orice duşmănie.
Prin sufletească poezie
Domneam de soartă ne-ncărcat,
Eram puternic împărat.

Marino
și Góngora

Cavalerul Marino (1569—1625) s-a bucurat de o reputație imensă, a fost protejat de principi și prelați, a fost pensionarul curții regale franceze și „bogat ca un asin", întorcîndu-se în orașul său natal Napoli, a fost primit în triumf de o mulțime care se îngrămădea sub un soare arzător în jurul calului său în frunte cu un steag cu o lungă inscripție ocazională în litere de aur. Contemporanii, citind versurile sale, scoteau strigăte de admirație : *„oh ! che vena ! oh ! che purismo ! oh ! che pellegrini concetti !"* și unul, Claudio Achillini, nu se sfiește să-l socotească cel mai mare poet al lumii *„o tra i latini, o tra i greci, o tra i caldei, o tra gli ebrei"*. Poetul însuși care se spune că era foarte lăudăros, avea o mare opinie despre el însuși, și, notă simpatică, primea elogiile fără ipocrizii, mărturisind că lauda e o muzică plăcută tuturor.

Apoi gloria aceasta superlativă se evaporă și rămase numai noțiunea pejorativă de „marinism", care, la drept vorbind, nu-i puțin lucru. S-au făcut chiar încercări de reabilitare Croce, într-o astfel de încercare, descoperă în lirica secentescă două note esențiale : sensualismul și ingeniozitatea. Ingeniozitatea se traduce în limbajul epocii prin ușurința de a produce *„concetti"*. Rămîne dar să înțelegem mai just noțiunea de *„concetto"*. Prin corespondența lui Marino întîlnim și alte expresii programatice : *„capricci poetici" ; „metafore piacevoli", „altezza di concetti", „vivezza d'arguzie", „dolcezza di stile", „novità", „dilicatura gentile"*. În fine într-un sonet împotriva lui Mùrtola dăm de o definiție foarte citată și întoarsă la sensul pozitiv :

> Ținta poetului e de a minuna
> Vorbesc de cel excelent și nu de cel grosolan
> Cine nu poate uimi, ducă-se la țesală.

Aceste expresii sînt suficiente pentru a intui mentalitatea poetului. Poezia se adresează unor gusturi blazate, deci e nevoie de nuanţă şi excitaţie : *dilicatura, meraviglia.* Şi cum stupefacţia nu se poate obţine cu elemente clasice, ineditul, *„la novità"*, constituie o condiţie imperioasă. Capriciul, săritura dezordonată, peste raporturile convenţionale intră în operaţia obligată a poetului. „Metafora" implică o sforţare a imaginaţiei, *„argùzia"* însă aparţine procesului intelectual. Contradicţia e numai aparentă. Raporturi de idei ori raporturi de imagini, toate rezultă mai ales dintr-un efort al intelectului şi urmăresc în fond o plăcere intelectuală, ce dispare apoi prin obişnuinţă. *„Il concetto"* nu e decît *„witz"*-ul, aşa cum l-a definit Jean Paul, veritabil marinist german. *„Far concetti"* şi *„witzeln"* înseamnă a stabili raporturi între lucruri analogice sau îndepărtate, a aduce în lumina conştiinţei posibile corespondenţe în univers : *„daher kommt das Wort Witz, als die Kraft zu wissen, daher «witzigen», daher bedeutete er sonst das ganze Genie, daher kommen in mehreren Sprachen dessen Ich = Mitnamen Geist, esprit, spirit, ingeniosus"*. Într-adevăr Marino e un om de „spirit" în modul lui Jean Paul, extinzîndu-se şi asupra „spiritului plastic" (Jean Paul e un metaforist înverşunat), a jocului de cuvinte împins pînă la calambur. Din cauza aceasta, Marino e foarte înclinat spre bufonerie. Despre Mùrtola care a tras cu pistolul în el, scrie : *„doveva venir con l'epistole e non con le pistole, con lo stile e non con lo stiletto..."* În legătură cu purecii care-l pişcă în închisoare face nişte aluzii la Luigi Pulci, care sînt adevărate *„freddure"*. Un calambur cu *topo* (şoarece) şi *topica* i se pare aşa de excelent încît îl repetă. Observaţiile asupra limbii franceze sînt nişte calambururi sonice prin care se caută a se scoate un sens contrar dintr-un cuvînt francez citit italieneşte. Citäm numai unul : *„Il far colazione si dice «digiunare»*. Cînd Marino este mai imaginos se observă că intenţia lui nu e atît de a satisface ochiul cît de a stabili apropieri inuzitate, chiar paradoxale. Limba este *„ostetrice degli animi"*, gura *„un'animata lira, dove invece di corde sono i denti"*. Detractorilor *„anche le rose putono"*. Ouăle sînt aşa de stricate că nu e unul *„che non sia gravido di un basilisco"*.

Mùrtola a voit „să se nemurească cu moartea“ lui Marino. Și multe altele de felul acesta.

Sensualitatea lui Marino și a mariniștilor trebuie lămurită. Ea nu reprezintă un caracter exclusiv pentru că aceleași elementare lascivități le găsim la toți poeții fără deosebire. Marino nu-i deloc refractar temelor grave și sacre și o lungă compoziție, între altele, e scrisă *In morte di sua madre*. Nici n-am putea îndrăzni să afirmăm că Marino n-avea sentiment. Ca și anticii, el nu știa să-l obiectiveze, crezînd că-l poate inculca prin simple idei. Lirica lui Marino este esențialmente abstractă, încît senzualitatea e o impresie rezultată din faptul că acele cîteva plasticități au rămas izolate pe un schelet. Un poem pentru Marino e un lung discurs, frapat din loc în loc cu cîte un „*concetto*“, cînd nu e un catalog întreg de „*metafore piacevoli*“, cum este următorul sonet definind conștiința :

Vierme nemuritor care cu dinte secret
rozi mereu gîndurile mușcătoare
cîine intern care asurzești urechile
minții leneșe cu perpetuul lătrat,
vultur iute, etc.

Imaginile sînt excelente și s-ar putea scrie cu ele cîteva sonete, avînd ca poantă o singură imagine : viermele nemuritor sau cîinele intern care latră. Dintr-un singur element de mai sus, Baudelaire a făcut un sonet sguduitor culminînd cu

Et le ver rongera ta peau comme un remords.

Lui Marino nu-i lipsea fondul liric, dovadă acel sonet narînd o întîlnire nocturnă în lătratul cîinilor și gălăgia familiei deșteptate a fetei sub protecția lui Amor care dă invizibilitate :

Deschisei ușa scîrțîitoare și cruntul paznic lătrător
Al pragului mă mușcă de picior ;
Veghiau slugile și luna
Răsări pe cer mai clară ca niciodată :
Lilla mea înveșmîntată în alb
Îmi înconjură mutește gîtul cu brațele,

Dar, gălăgioşi, ai casei alergară
Iar eu îngheţai ca gerul, tremurai ca frunza.
N-aş putea spune de nu cumva vederea
Nu le fu luată de lumina
Dublului soare al dulcilor ei ochi.
Amor ieşi înainte-mi cu aripile
Şi poate fui înconjurat de negura deasă a suspinelor
Încît devenii invizibil pentru ceilalţi.

Popularele „sărutări" ale lui Marino nu erau lucru nou. Punctul de plecare e în Catul *(Ad Lesbiam)* :

Da mi basia mille, deinde centum ;
Dein mille altera, dein secunda centum :

Prin Jan Second, prin Ronsard tema devenise curentă :

Pour effacer mon émoi,
Baise-moi.

Totul la Marino se reduce la găsirea vreunei *„dilicatura gentile"* la rece, căci nu poate fi vorba de vreo spontaneitate sensuală în asemenea încordare artificioasă. Gura este coraliu care muşcă şi rănind ajută, un „rubin moale" pe care îl suge *„amante anima"*. Limbile se duelează :

Entran scherzando in giostra.

Gura mai este trandafir încărcat de rouă şi frecventat de albine, iar sărutarea miere iblee, zahăr de trestie. Sînii sînt *„alpi d'avorio"*. Dar atîta tot. Cu greu ai găsi plasticităţi mai evocatoare. Putem bănui că în vremea lui Marino surprindeau imagini azi şterse şi preţioase, a numi de pildă pădurea „secretar" al durerilor *„secretario fedel de' suoi dolori"* iar inconstanţa în dragoste *„cameleonte"*.

Examinînd lirica secentescă, Croce constată varietatea condiţiilor sociale ale femeii cîntate de poeţi : doamnă, servitoare, cerşetoare, sclavă, balerină, legătoare de cărţi, adunătoare de castane, etc. precum şi interesul pentru diformaţii fizice (oarbă, şchioapă, mută, bîlbîită, guşată, ştirbă) şi în fine

pentru femeile urîte, pentru *„le belle donne totalmente brutte"*. E just să adăogăm că adesea asemenea poezii au ton burlesc, însă nu mai puțin ele sînt dovada unui „fior nou". Faptul că Marino cîntă văduvele tinere îmbrăcate în *„manto di notte ed abito di morte"* e un indiciu de satanism romantic. Poetului îi place de asemeni femeia înaltă,

Colei, perchè si vede
che di statura eccede :

(asta amintește pe „tînăra uriașă" a lui Baudelaire), femeia cu obraz maur, *„la bella mora"*, țiganca *(Zingaretta leggiadra)*, sclava brună, elogiată în termeni biblici :

Nera si, ma se' bella...

Și acesta e un timid preludiu la baudelairiana femeie de coloare :

Bizarre déité, brune comme les nuits.

Și Baudelaire arată interes pentru cerșetoare, bătrîne, orbi în același spirit de paradox. Secentiștii au celebrat *„in cento modi"* (zice Croce) pletele : părul negru, părul roșu. Giovan Leone Sempronio cîntă *„i capelli fasciati dopo la lavanda"*, părul legat după spălatul pe cap. Evident și Marino va evoca părul de aur, și părul de coloarea cernelii.

La fel Baudelaire (urmat de Mallarmé) va fi cîntărețul părului :

La langoureuse Asie et la brûlante Agrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromantique !

În chip timid secentiștii se îndreaptă spre intuiția „simbolurilor". Fascinația pe care o exercită asupra lor anume animale decorative, porumbel, păun, prevestesc parnasianismul și simbolismul. Marino (simplificînd puțin) :

Desfacă mîndra porumbiță la soare
șiragul grațios de mărgele

al gîtului pompos ;
deschidă păunul superb
bogata sferă
a penelor constelate.

Croce mai observă că aceşti poeţi au fost atraşi de apă şi de variatele ei jocuri şi face apropieri cu d'Annunzio. Mariniştii sînt tentaţi nu de cascade şi cataracte ci de apa captată, rezervoare, debite artificiale, bazinuri, *jet d'eau*-uri, deşteptînd sentimente de somptuozitate şi melancolie monumentală. Odată, Marino aduce şi o viziune de paradiziac acvatic. Îşi închipuie a se lăsa într-o mare pacifică la o pădure de corali spre a oferi iubitei două trunchiuri de cîte o sută de ramuri :

Azi am mers singur şi am cercetat
cu trudă adîncurile de cristal
şi din stîncă aspră şi ascuţită de la fund
am smuls cu putere şi sudori
două trunchiuri de cîte o sută de crengi.

În general poetul barochist se distinge prin aceea că urmăreşte o problemă de plastică, făcînd uz de „*ingegno*" şi de „*genio*" şi urmărind plăcerea, „gustul". Poezia n-are drept scop „*l'ammaestrare ma il dilettare*", nu depinde „*dalla politica, ma dalla sofistica e dalla retorica*". Marinistul e un speculativ al formei, un poet pur, cum zicem azi, proclamînd autotelismul artei. Experienţele sale nu sînt de viaţă, ci de artă. Dacă ar ţine un jurnal ar fi unul de atelier. Clasicul se preocupă de legile morale, romanticul explorează fizica şi metafizica, întîiul are înainte un canon, al doilea un ideal, barochistul are gustul şi ingeniul cu care verifică şi multiplică formele. Poezia se confundă integral cu arta. În înţelesul acesta marinistul e în căutare de senzaţii noi estetice, care vor duce totuşi la o îmbogăţire a conştiinţei. Căci dacă negresa atrage atenţia barochistului cu luciul de abanos al pielei, mai tîrziu romanticul va pune problema destinului omului de coloare.

Interesul artistului îmbrăţişează lucruri sublime şi meschine. Girolamo Preti cîntă un cal barbar, „emulator cu vîntul",

alergător iute și sburător fără aripi

și o „*donna a cavallo*", de care animalul e mîndru :

mișca repede pașii asemeni vîntului
și se mîndrea de-așa măreață sarcină.

Gerolamo Fontanella face elogiul înotătoarei :

Am văzut pe Lilla, sărind de pe țărm,
dintr-un salt, ca steaua dimineții.

Același conjură ploaia, descriind seceta :

Tragică e pădurea, iar muntele arid și singur
are mantia și coama bătute de pulbere,
pămîntul seamănă cu cîmpul Etiopiei.

De asemeni delfinul care-și saltă coada din mare la Posilipo :

Delfinul încovoiat,
Cu coada în furcă, saltă prin cristale.

Pietro Michiele face o exclamație nopții :

O noapte, împărătească mîndră
a stelelor.

Patul i se pare lui Tommaso Gandiosi o navă pe mare :

Adesea îmi pare o mare turburată și cruntă
pe care sînt gluma austrului și acvilonului.

Anume instrumente fizice încep să capete semnificație poetică (ceasornicul, ochelarii) și nu fără ingeniu. De pildă Bernardo Morando în *L'amante e gli occhiali :*

Am fost linx înainte, dar apoi cînd ridicai ochii
La prea luminosul obiect al ochilor tăi
Ca o bufniță rămăsei orbit de soare.

Giuseppe Battista dedică versuri escopetei, *Lo schioppo :*

Lasă, Moarte, secera, inutilă
Şi cu unealta în faţa căreia nu-i scăpare
Învaţă de la lume să trăzneşti lumea.

Mariniştii sînt în deosebi poeţi de interior şi de boudoir cîntînd spălarea şi uscarea părului, îmbrăcarea în faţa oglinzii, pieptănarea „capului inculţ", împletirea cozilor, gropiţele în obraz, aluniţele, mănuşile de mătase, pieptenele rupt, evantaiul. Nu ocolesc nici invaliditatea, dintele căzut, piatra la rinichi. Aceasta din urmă e o temă din care în culegerea lui Croce sînt două poezii şi una a lui Ciro de Pers foarte bună :

Ştiu că pe aceste pietre îşi ascute armele
moartea, şi în viscerele mele se naşte
marmura care îmi va acoperi mormîntul.

Insectele mici, greerele, musca căzută în călimară, fluturele la lampă, păduchele de cap (fiarele de fildeş, cum le zice Anton Maria Narducci în vestitul lui sonet) se bucură de atenţie. Purecele surprinde prin dimensiunea lui mică. În afară de sonetul lui Giuseppe Artale datorăm lui Paolo Zazzaroni *Epitaful unui purice :*

Bun arcaş a fost cine mi-a luat sufletul
Ca atom credeam că sînt nemuritor.

Dintr-un simplu spirit de contradicţie a comunului se închină versuri şi broaştei (Antonino Galeani) :

Fiică a noroiului şi a ploilor de vară
limbută verde în sînul undei.

Însă mai tîrziu se va desvolta de aci tema animalului damnat. Atenţia cade asemenea asupra unor elemente somptuoase, minerale ori vegetale : rodia (va interesa şi pe Paul Valéry), bulgărele de zăpadă, hermina *(L'Ermellino).* Pentru aceasta din urmă Fontanello găseşte o imagine excelentă :

Animal placid şi graţios
cu blana de moale zăpadă.

Apoi urmează cîteva alimente subtile, băuturi, precum mierea, laptele, vinul. Acestea sînt ce-i drept teme foarte vechi de poezie agrestă și anacreontică. Marinițtii le înoiesc ca Filippo Massini, fiind vorba de vin :

Du-te Volpin, sub pămînt la micul vas
încins cu fier, și scoate buna băutură
cu coloare de topaz și de chihlibar auriu
fără de care nu îndrăznesc niciodată să merg în Parnas.

Dar Seicento se îmbogățește cu sensibilitatea pentru cafea, ceai, ciocolată asupra cărora se citează felurite tratate. Ludovico Ferd. Marsigli a scris despre cafea *(Bevanda asiatica)*, există un tractat nou, din 1685 „*de potu caphé, de Chinensium the et de chocolata*". Despre acestea s-ar putea spune multe lucruri, Magalotti, care de fapt e un barochist, cere în versuri cafea și ceai :

Aleargă Ali
Adu aci
Vasul mare de cafea
Mica urnă
Lungă și îngustă
Plină vîrf cu iarba ceai.

Același cîntă șerbetul la ghiață :

Brumă ? da, da, brumă,
O vei vedea curînd. Dar ce te-amenință ? Așteaptă :
Nise, desfă capacul aurit
Al acelei chisele și scoate afară
Cu mîinile tale trandafirii
Zăpezile îmbălsămate...

În același timp Magalotti e sensibil la parfumuri. Bartolomei Dotti cultivă în versuri fumatul :

Această trestie este pana mea și acest fum
îmi slujește drept cerneală genială
cu care scriu în volumele aerului
în cifre vagabonde durerile noastre.

★

Trecînd la Luis de Góngora y Argote (1561—1627) vom constata cu mai multă claritate o notă comună la poeţii barochişti şi anume agorafobia, frica de marea viaţă civică. De la Anacreon şi Horaţiu pînă la Delille există un tip de poet indiferent la istorie, peripatetic în plină furtună. Góngora mai mult decît Marino este un epicurean, care caută oţiul agrest spre a-şi desfăşura industria lui de rime. Nu poate să iasă poezie tumultuoasă şi sublimă dintr-o astfel de ocolire a pathosului, însă cînd e simplu, Góngora scrie graţioase evocări de tihnă solitară :

Să-mi fie mie cald
şi rîdă lumea.
Ocupe-se alţii de stăpînirea
lumii şi de monarhiile ei
Zilele mele le stăpînesc
untul bătut cu zahăr şi pîinea proaspătă
iar în dimineţile de iarnă
siropul de portocale şi rachiul de drojdie
şi rîdă lumea.

Cu carîmbi de antilopă, poetul cutreeră cîmpurile în căutare de iepuri şi de Muze. Noaptea, cît îl lasă purecii, doarme, iar ziua ca şi Machiavel petrece la crîşmă :

La crîşmă alte dăţi
îi trăgeam o tăbăceală bună
primarului la cărţi
şi popii la şah.

Programul zilnic e sobru :

Să mă culc devreme
Şi să mă scol la zece
iar la unsprezece piuliţa
să sune ca să dea pîntecului de mestecat

y ándese la guaita
por el lugar.

În acel stil familiar. Góngora a scris eminente versuri, cîntînd viața simplă :

Soră Marica,
mîine fiind sărbă oare,
tu nu te vei duce la prietenă,
nici eu la școală.

Îți vei pune ilicul
și fusta bună
dantelă la gît
scufă și rețea ;

și mie or să-mi pună
cămașa mea cea nouă,
surtuc de dimie albastră
ciorapi groși de lînă.

Și de-o fi vreme frumoasă
voi purta pălăria
pe care mi-a dat la Paști
doamna bunică-mea.

și șnurul roșu
cu care s-o leg
pe care mi l-a adus vecinul
cînd a fost la bîlciu.

Vom merge la liturghie
vom vedea biserica
ne va da un gologan
mătușă-mea olăreasa.

Vom cumpăra cu el
(să nu știe nimeni)
roșcove și năut
să avem drept merinde ;

și pe seară
în piață
eu mă voi juca cu taurul
si tu cu păpușile

împreună cu cele două surori
Juana și Madalena,
și cu cele două verișoare
Marica și chioara

și dacă mama o vrea
să-ți dea castanietele
vei putea să joci
cu ele în ușă ;

și la sunetul tamburinii
va cînta Andreuța cîntecul
Nu mi-au fost de nici un folos
ierburile, mamă.

Iar eu din hîrtie
Voi face o livrea
vopsită cu mure
ca s-arate bine,

și o tichie
cu multe creneluri ;
îi voi pune ca panaș
cele două pene negre

din coada cocoșului
pe care colo în grădină
l-am roșit,
de lăsatul secului,

și pe o trestie lungă
voi pune o flamură
cu doi ciucuri albi
la tiv ;

și căluțului meu
îi voi pune cap
de piele brodată,
două ațe drept hățuri

și voi pași pe uliță
umblînd în buiestru.

Eu și alții din cătun,
în număr de mai bine de treizeci

vom juca din bețe
lîngă piață
ca să vină Barbolilla
și să ne vadă

Barbola, fata
brutăresei,
care-mi dă
turtă cu unt

fiindcă de cîteva ori
eu și ea
făcurăm niște năzdrăvănii
îndărătul ușii.

O așa de ingenuă intimitate poate să nască întrebarea dacă există gongorismul. El există, întîi în forma căutării conceptelor de natură a stîrni „*la maraviglia*". Astfel fiind vorba de mersul țanțoș al fetei Anica, Góngora găsește cu cale a se exprima astfel :

Cînd calcă amîndoi
parcă e încălțată cu ciubote de grindină
care căzînd sare
izbind mărunt,
pasul său seamănă
mult cu piperul
și puțin cu muștarul.

Sînt niște analogii paradoxale pînă la calambur, deși ideea de grindină pentru o încălțăminte bubuitoare nu-i lipsită de rațiune acustică. Dar e altă poezie cu un *witz* mai surprinzător. Poetul a stat în frig la fereastră și piciorul a luat în așa fel aparența unei pietre unghiulare, încît cîinele doamnei, ridicînd piciorul a udat ghiata :

Ce de nopți reci,
gerul m-a făcut astfel

că m-a judecat drept zid de piatră
cîinele tău,
şi ridicînd piciorul
cu un gest gentil
îmi stropi cu argint
ghetele negre !

Cu *Soledades*, Góngora, fără a-şi modifica radical fondul, trece la o poezie hermetică ce face disperarea cititorilor neiniţiaţi. S-a şi vorbit de „nihilism", însă Góngora nu merită această calificare. Poetul se exprimă *a lo culto*, făcînd mare paradă de mitologie, uzînd hiperbola şi condensînd în aşa chip tropii încît fără o analiză răbdătoare nu poţi descurca firul narativ. Însă, descifrînd, îndată îţi dai seama că hermetismul este de ordin gramatical. Tema este idilică, întîia *„soledad"* fiind *„boschereccia"* şi a doua *„piscatoria"*, adică una silvestră şi alta maritimă. Să analizăm puţin *Soledad primera :*

Era al anului anotimp înfloritor
în care mincinosul răpitor al Europei
— jumătate lună armele pe frunte,
şi Soarele toate razele părului său —
lucitoare onoare a cerului,
pe cîmpuri de safir paşte stele.

Cine-i acela care paşte stele şi a răpit pe Europa ? Evident Jupiter, în chip de taur. Vasăzică sîntem în zodia taurului, între 20 aprilie şi 21 mai şi teribilul text se traduce aşa :

Era în anotimpul înfloritor în aprilie sau mai,
Cînd Jupiter răpitorul Europei travestit într-un taur
— cu coarnele în semilună drept arme pe frunte
etc. etc.
păştea stelele pe cer de safir.

Apoi se vorbeşte de un tînăr naufragiat care se lamentează :

Al mereu în munte opusului pin
la inamicul Notus,
nefericit membru rupt

— scurtă tablă — delfin nu fu mic
imprudentului pelerin
care unei Libii de unde drumul său
încredință și viața unui lemn.

Să interpretăm. Cine este inamicul Notus ? Un vînt meridional. Așadar o scîndură scurtă, ruptă dintr-un pin, adică de fapt dintr-o corabie, făcută din pinul care stă mereu în bătaia vîntului sluji drept delfin, pe spinarea căruia imprudentul tînăr își încredință viața unui lemn pe o Libie, adică într-un deșert de valuri. Acum naufragiatul sosind la țărm își stoarce hainele și le întinde la soare să se usuce. Aceste lucruri simple în stil cultist sună astfel :

Gol tînărul, cît haina
Din Ocean a băut
o face să restitue nisipului ;
și la soare o întinde îndată,
care, lingînd-o abia
cu dulcea sa limbă de temperat foc,
încet o acoperă și cu stil suav
unda mică o suge din firul mic.

Oricare a înțeles că se vorbește de evaporarea apei din țesătura hainei.

Acum, întunecîndu-se și văzînd o lumină la o colibă, tînărul se îndreaptă spre ea. Îl salută niște păstori de capre, care apoi îl invită la masă pe un „pin pătrat".

Lapte pe care l-a văzut exprimat Alba în acea zi
— în vreme ce pierdea
crinii albi ai frunții frumoase —
îi dau gras și rece
impenetrabil aproape la lingură
al bătrînului Alcimedon invenție rară.

Fondul îl constitue o senzație palatală : e vorba de un lapte foarte închegat și congelat. Formal, se uzează *a lo culto* de termeni prețioși, de lapte *impenetrabil* la lingură, lapte *exprimat* (muls).

Tînărul mai capătă şi al doilea fel de mîncare :

> Cel care al caprelor fu de două ori o sută
> soţ aproape un lustru — al cărui dinte
> nu iertă nici un ciorchine nici măcar în fruntea
> lui Bacchus, necum pe lujer —
> (ca triumfător mereu în luptele geloase,
> îl încorona Amor ; mai mulţi rivali fragezi
> scurţi de barbă şi duri, nu, de corn
> răscumpărară cu moartea sa atîtea viţe)
> servit ca pastramă,
> fire de purpură este de cîrmîz fin.

Textul sperie, însă e foarte simplu. Tînărului i se oferă pastramă de ţap. Acesta timp de un lustru (termen cult pentru cinci ani) a fost soţul a douăsute de capre şi spaima viilor, a fost totdeauna învingător în luptă cu alţi ţapi pînă ce alţii tineri şi cu cornul slab, însă mai numeroşi, l-au răpus.

E de prisos a mai continua exegeza. Tînărul se culcă puţin, apoi se scoală şi contemplă priveliştea, o munteancă cîntă, un muntean face lungi consideraţii asupra naufragiilor, apoi urmează o nuntă de *„labradores"*, cu jocuri şi coruri.

În *Soledad segunda*, sîntem în mediu maritim. Un străin e primit de un pescar, la masa căruia se dă „mîncare prolixă de pescărie" apoi un venerabil insular îl călăuzeşte. Stilul descriptiv e acesta :

> Apa ruptă în pietre mărunte
> era teorbă sonoră cristalină.

Góngora a găsit singur un termen potrivit pentru acest sonet de lirică : poezie „opacă". Nu e vorba, cum s-a văzut, de o opacitate mistică ci de o manieră hieroglifică pentru care se cere mai mult efort vizual şi cerebral. Lectorul trebuie să fie erudit ca să prindă îndată aluziile. Efectul este azi un amestec de admiraţie şi sentiment comic. Oriunde arta pune stăpînire totală, izgonind viaţa, se naşte bufoneria. Şi Marino şi Góngora sînt nişte *„truhanes"* lirici. Cît despre izolarea în pădure şi la ţărm (titlul *Soledades* o sugerează) sau în satul patriarhal, ea duce cînd este excesivă la convenţie.

Ar fi o eroare să condamnăm pe Marino și pe Góngora. Ei sînt niște remarcabili artiști și în parte și poeți. O poezie fără „*maraviglia*" tehnică, fără procedeu opac și condeiu *a lo culto* este negarea însăși a artei, căci arta cultivă tocmai plăcerea parabolei și elipsei. Spuneți plat că naufragiatul a mîncat laptele prins și tot efectul plastic ieșit din confuzia dintre lichid și solid, animal și mineral a dispărut. Cultismul și opacitatea sînt valabile totuși în măsura în care descoperă miracole adevărate. Sub regimul lunii lucrurile iau forme inedite. Una este a spune „șerbet" și alta „zăpadă îmbălsămată". Ultima expresie prețioasă e o sporire a universului, ideea unor zăpezi care au absorbit balsam. Comestibilul capătă accepție geografică. În ultima analiză Marino și Góngora sînt exponenții metaforii ca instrument în sine. Metafora reprezintă însă numai un detaliu al poeziei care în esență rămîne o proiecție a Eului nostru inedit.

Un voluptos al parfumurilor

Despre contele Lorenzo Magalotti (1637—1712) istoriile literare spun puține lucruri și stereotipe. Era din descendența științifică a lui Galileu, dintr-o serie succesivă aceleia a lui Evangelista Torricelli, inventatorul barometrului, și Vincenzo Viviani, traducătorul lui Euclid. Generațiile se urmează mai departe în secolul XVIII și au ca notă fundamentală grija de a nu separa pe savant de societate și de literatură. Desigur că *il Newtonianismo per le dame* al lui Algarotti (1735), e foarte în spiritul lui Fontenelle, căruia de altfel îi este dedicat, dar Galileu însuși nu era, dacă ne putem îngădui un anacronism, mai puțin fontenellian, fără a abdica o clipă de la cea mai severă disciplină experimentală. Savantul auster, de tipul Pasteur, veghind printre eprubete, inapt de alte bucurii în viață în afara jurnalului de laborator, e un specimen al ultimelor două secole. Aristocrat, Magalotti face o carieră de curtean. E gentilom de cameră al marelui duce de Toscana, Ferdinand II de' Medici, însoțitor al principelui Cosimo III, moștenitorul tronului, în călătorii de studii în Spania, Portugalia, Olanda, Anglia, Franța (singur fusese cu puțin înainte în Austria, Germania, Belgia, Olanda, Anglia, Franța). Venit la tron în 1670, Cosimo îi dă felurite însărcinări diplomatice, prilej de călătorii în Flandra, Germania, Anglia, Elveția, Danemarca. În cele din urmă fu trimis la curtea imperială din Viena. Disgrația ducală îi curmă cariera în 1678. O astfel de existență nu-i tocmai potrivită pentru o activitate științifică încordată, însă în limitele îngăduite de viața mondenă Magalotti e un om de studii pozitive. Academia „*del Cimento*" al cărei secretar devenise în 1660 avea ca program tocmai experimentul în vederea lărgirii metodei galileene. Atît cît ne putem da seama din paginile alese ale ope-

relor lui [1] fixarea cîmpului de observație și redactarea memoriilor revelă un om de o fineță a simțurilor surprinzătoare pentru epoca sa (cel puțin în raport cu prejudecățile noastre despre această epocă). N-ai crede că sub o perucă așa de barocă se ascund așa de subtile gînduri.

Un număr de experiențe sînt din domeniul acusticei. Magalotti studiază propagarea sunetelor. Memoriul acestor observații conține fraze și comparații de contemplativ pe marginea apelor stagnante. Reținînd imaginea de proveniență stoică a undelor sonore propagîndu-se ca cercurile unei ape stătătoare în care s-a aruncat o piatră și controlînd afirmația lui Gassendi că indiferent de mărimea proiectilului în apă undele merg la țărm cu iuțeală egală, Magalotti svîrle pietre de felurite dimensiuni și constată — *'sia detto con pace di quel grand' uomo* — că cu cît piatra e mai mare *tanto i cerchi giungono più veloci alla riva.* Alte experimente acustice se fac cu piese de artilerie.

Curioase, ieșite dintr-o înclinare către fantasticul științific, pot să pară azi acele *„esperienze intorno al progresso degli artifiziali agghioacciamenti e de' loro mirabili accidenti"*. Într-un balon de sticlă cu un lung gît subțire și gradat, Magalotti punea apă pînă la a șasea parte a gîtului, apoi o supunea unui mediu refrigerent de ghiață cu sare, voind a surprinde clipa în care fluidul se solidifică. El observa că după faze tipice de diminuare de volum, dilatație, expansiune, apa îngheța brusc fără nici un act intermediar între fluiditate și soliditate. Putem afirma în toată certitudinea că interesul lui Magalotti pentru procesul înghețului îi venea din obișnuințele de societate. Se consuma atunci cu delicii înghețata și savantul nostru avea rețetele lui. *„Il s'est amusé* — zice Ginguené — *à enseigner la manière de faire le chocolat, les glaces, et d'autres friandes bagatelles."* Dar este și o cauză mai subtilă, Magalotti, mai mult sau mai puțin meridional (născut la Roma), are o mare sensibilitate la temperatură, un sentiment delicios al răcoarei. El binecuvînta arșița verii, fiindcă astfel putea să se bucure, aruncîndu-și peruca și îmbrăcînd un camizol de

[1] *Le più belle pagine di Lorenzo Magalotti* scelte da Lorenzo Montano, Milano, Trèves, 1924.

pînză de Olanda, de umbra apartamentului bine ferit de soare prin obloane şi să consume alimente ţinute la ghiaţă : „*Entrate in un appartamento terreno, che dopo aver ricevuto il fresco della notte, e dopo annaffiato e rinnaffiato la mattina di buonissim'ora, è stato calafatato de tende, da stuoie, da vetri, da imposte, e talora da cortine di tele finissime infradiciate d'acqua, e talora d'aceti odoriferi. Entrate per le camere non più illuminate da spiragli di quanto basta per non dar del capo nelle mura : vedete cosi tra chiaro souro ogni cosa coperta di gelsomini che fanno armonia sul basso continuo delle cunziere disposte sopra le tavole, che vi profumano l'aria a freddo e vi rimettono gli spiriti per l'odorato ; buttate giù il ferrainolo, la parrucca, e vi sentite riavere ; vi spogliate, vi mutate, e vi sentite rinascere ; vi mettete una camiciuola di tela d'Olanda e un barrettino in testa stati tra' gelsomini ; vi sdraiate sopra un letto da riposo, e aspettate che sia in tavola. Andate a tavola : dalla minestra in poi, tutto è gelato : fravole, fichi, popone, vino, acque, insalata, frutte.*“ Două veacuri mai tîrziu Samain captiva pe contimporanii săi cu senzaţii asemănătoare :

Dehors le soleit brûle, et la muraille cuit
Rapprochons les volets, faisons presque la nuit,
Afin qu'ainsi la selle, aux ténèbres plongée,
S'embaume toute aux fruits dont la table est chargée.
Maintenant, va puiser l'eau fraîche dans la cour ;
Et veille que surtout la cruche, à ton retour,
Garde longtemps glacée et lentement fondue,
Une vapeur légère à ses flancs suspendue.

Fiind la Viena,, Magalotti se întrece în gesturi de delicateţă cu un agă turcesc. Acesta îl tratează cu muzică orientală şi probabil cu cafea. Contele italian îi răspunde cu muzică de violină şi de harfă şi cu o gamă de îngheţate : „*Vi tornai il giorno dopo e portai una furia di sorbetti e cioccolati in garapègna, di frutti diacciati, o per dir meglio di diacci in forma di frutte e col sapor delle medesime frutte...*“ Aga (relativitate a gusturilor !) nu fu suficient de sensibil la tratatia contelui. Ceea ce admiră Magalotti la Chinezi (*Relazione della*

China) este că mănîncă fructele înghețate : „*Raffreddano bene le frutte con un poco di maggior garbo, amandole fortissimamente ghiacciate*". De asemenea, niște saltele umplute cu alge și niște perne din fișii de trestie de India umflate cu aer, întreținînd răcoarea : „*Questa è una delizia incredibile : sono lisci come un marmo, e avvallano poco o punto, onde il capo regna sul suo guanciale senza punto rimanerne inghiottito ; oltre di che brandiscono sempre, sicchè pare d'aver la testa per così dire in su gli archi*". În Spania, povestește în altă parte, era un individ care profesa ciudata meserie de a bea lichide reci în fața bolnavilor cu febră însetați : „*Si parava egli davanti al letto, e sostenendo con tutt' e due le mani un gran rinfrescatoio di cristallo tutto appannato e grondante del gelo dell' acqua ond 'egli era pieno, facendo brindisi alla salute dell' infermo se l'appressava alle labbra, e con la medesima stentata soavità con cui altri si tirerebbe giù una giara di poche once, se lo beveva tutto ad un fiatto*". Prin aceste „*bevute visuali*" bolnavul își potolea setea. Și Magalotti adăuga : „*Mi diceva mio fratello, il quale si era trovato a pagar parecchie di queste bevute visuali una dobla l'una, che non è mai dicibile quel ch'ei sentiva in un misto di gola, di ristoro, di maraviglia, di dolcezza, di liquefazione*". La cataractele Nilului, descrise cu mare percepție a fenomenelor catastrofale, el reține în deosebi amănuntul că valul de apă, făcînd în cădere o perdea, lasă un loc uscat îndărătul lui, în a cărui răcoare trecătorii pot sta : „*Quello però che c'è di più mirabile, e dirò anche di più dilettevole, è che l'acqua si scaglia dalla cima del dirupo con tal veemenza, che adattandosi in tutta la sua massa a formare un arco viene a lasciarsi sotto spazio bastante per un asciutto e delizioso passeggio...*" Cele două poezii pe care le extrage alegătorul paginilor alese cîntă una pasărea paradisului, alta *la sorbettiera*, recipientul cu înghețată, căci astfel trebuie numit *il sorbetto*, șerbetul, dulceață din zeamă de fructe solidificată la temperaturi joase. Magalotti evocă „zăpezile îmbălsămate", „sudoarea", adică bruma de pe vasul cu mireasmă de vanilie și coajă de portocale :

Sudor ? sì, sì, sudore
Tosto il vedrai. Ma che minaccio ? Aspetta :

Nise, di quell' urnetta
Svolgi la vite aurata, e tranne fuore
Con le tue man di rose
Quelle nevi odorose...

Brumă ? da, da, brumă,
O vei vedea curînd. Dar ce te-ameninţ ? Aşteaptă :
Nise, desfă capacul aurit
Al acelei mici urne şi scoate afară
Cu mîinile tale de roză
Zăpezile îmbălsămate...

Nise, tu eşti cu atît mai frumoasă
Cu cît mai aprinsă de căldură, vino
şi soarbe această viaţă nouă
În chip de ger.
Nu-i delicioasă ? Faima ei
Este de a te plăcea.

Nise, tu iscodeşti şi cercetezi
Aci cu nările, aci cu limba expertă
Ce miros rătăcitor, nesigur
Amestecat cu un anume gust se exală din chesea ?
Ce zici ? Iasomie ?
Să vedem dacă ghiceşti...

Inocentă şi neştiutoare
Îţi baţi zădarnic capul
Cu tot soiul de bănuieli.
Ştii ce e ? Fiica cea mai plină de miresme
A brazdelor indice
Bruna vanilie.

Cufundată multă vreme
În sarea albă pe care, dulce, ne-o trimite
Pernambuco şi Bahïa
O pătrunde atît de suav cu parfumul
Încît îţi merge la inimă
Mai mult cu balsamul decît cu dulcele.

Aici mîna ta iscusită
Să stropească şerbetul storcînd coaja parfumată

A acelei portocale ilustre
Care a binevoit să călătorească
Din China pînă la Tago
Și cu care Toscana se străduește a se îmbogăți.

Dar mai presus de toate Magalotti este un *„delicato odorista"*, un om cu urechile disarmonice, dar cu nasul armonic, apt să adulmece *„l'arie dell'odorato"*. Spunînd acestea, el făcea o transpoziție, însă noțiunea transpoziției și cuvîntul însuși le avea, de vreme ce în comentariul asupra lui Dante aprobă confuzia între imaginile vizuale și cele sonice în *„per lo fioco lume"* : *„Trasposizione mirabile di quel ch'è proprio della voce per esprimer con maggior forza quel che s'appartiene alla vìsta. Similmente nel primo canto, v. 60, per significare l'ombra della selva disse : dove'l sole tace."* Într-un apartament îl urmărea un miros persistent de vanilie, deși parfumurile ce fuseseră risipte prin odăi nu aveau nici o legătură cu exotica mirodenie. Prin ce mister, se întreba Magalotti, rezulta o asemenea mireasmă ? Și evoca emanațiile mobilelor (brad, nuc, castan, vopsele) : *„Ora, che lavoro si possa esser fatto di questi odori dall'inverno dell'anno di là, o più tosto da tant'anni che poco o assai ho abitato in queste camere, che impastamenti aerei, che alleanze, che matrimoni invisibili possano esser saguiti tra questi fumi, tra queste esalazioni, non esclusone quelle che possano considerarsi uscite da due vecchie soffitte d'abeto, dagli usci e dall'imposte delle finestre di castagno, dai telai di noce, dalle mestiche delle tele, dai colori delle pitture, dalle fascine e dalle legne che vi si sono abbruciate, e, per non lasciare indietro niente, dal fumo delle minestre che vi si sono mangiate, onde abbia a nascere questo figlinolo così assolutamente irriconoscibile ?"* Magalotti se ocupa cu distilarea parfumurilor, avea *„fonderia"* ca atîția din contemporanii săi. El însuși vorbește de o *Accademia degli Odoristi cavalieri.* Cu o siringă de argint se pulverizau parfumuri prin odăi. Magalotti avea odată în camera lui pentru pulverizațiuni patru parfumuri : *fior d'aranci, mortella, triboli e rose damaschine.* El se delecta firește și de miros, dar și de fina bură risipită în aer, de acel *spolvero di finissima e quasi impalpabile rugiada ch'esce dalla siringa.* Distingea, ca și în

materie de culori, parfumuri cardinale : *il muschio e lo zibetto, e i gigli e i tuberosi, e i caracolli.* Clasifica miresmele geograficește. Parfumurile Americii intrau în categoria *aromatico morbido : Balsamo nero liquido, balsamo bianco in lacrima, ànime, quinquina, tanto quella che cola esternamente dalle scorze, quanto quella che fa in quelle mandorlette che in Ispagna chiamano pepitas ; sandali odorosi di più sorte, legno violetto di Brasile, che sa di viola mammola ; ciaccherenda, zidra, aloè bianco, palo d'aquila... cacao, vainiglia.* Tămîia asiatică este severă, maiestoasă, ieroglifă olfatică. Scorțișoara definește Orientul, vanilia Occidentul. Ambra (chihlimbarul) era și atunci foarte întrebuințată. Se impregnau cu parfumul ei mănușile, pieile, hainele [1]. Sultanul ar fi băut cafea cu zahăr amestecat cu ambră. Cu simțul relațiilor universale, Magalotti evocă regiunile sălbatice ale Americii septentrionale unde locuitorii culeg ambra *che non così poca nè così mediocre l'Oceano del Nord getta alle spiagge della Florida, dal Caravagnal al Copo di Sant' Elena.* În chip asemănător André Chénier cînta mai tîrziu ambra scursă din brazii finlandezi :

Ainsi des hauts sapins de la Finlande humide,
De l'ambre, enfant du ciel, distille l'or fluide...
De la Baltique enfin les vagues orageuses
Roulent et vont jeter ces larmes précieuses
Où la fière Vistule, en de nobles coteaux,
Et le froid Niémen expirent dans ses eaux.

Nu e nimic nou sub cerul poeziei ! Pagini, pînă la un punct ciudate pentru cititorul de azi prin materie, sînt acelea asupra mirosului de *buccheri.* Se făceau atunci recipiente dintr-o substanță argiloasă odoriferantă, care parfuma apa și permitea combinații prin adause de alte miresme. Pînă la ce punct mergea rafinamentul ne arată rîndurile despre cabinetul

[1] Tînărul Cardenio pe care cavalerul Tristei Figuri îl întîlnește în Sierra Morena purta pieptar de piele ambrată (*„un coleto hecho pedaços que sobre si craia, era de ambar"*). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* compuesto por Miguel de Ceruantes Saauedra. En Madrid, Por Iuan de la Cuesta, Ano 1608 (ediție facsimilată, I), Cap. XXIII, p. 161. G. Parini în dialogul *Della nobiltà* afirmă că oamenii de lume miroseau a *„muschio e ambra"*.

subteran al cardinalului di Moncada din Madrid răcorit cu mese de marmură, parfumat cu vase de *bucchero* [1] și cu piei ambrate :

„Mura bianche, senz 'altro ornamento che di specchi. Gran tavolini di marmo : sopra, vasi da fiori freschi, e i fiori di mano in mano tutti i più odorosi della stagione ; sotto, più tosto bagni che catinelle di cunzie di più maniere di conce, e tutte sobresalientes. Nella facciata principale un grandissimo armodione nel muro, dalla volta al pavimento, con diversi palchetti. Uno tutto buccheri d'India, un altro della Maya, un altro d'Estremoz, e uno di porcellane, ma tutte scoperte e tutte piene d'aceti e d'acque di fiori della maniera che sapeva farle il cardinale. Alle finestre, cortine di tela d'Olanda : e sopra il letto una coperta di pèlli d'ambra traforate con fodra d'ermisino colorato, e non m'assicuro bene se le portiere ancora non fossero della medesima stoffa. Tra le due e le tre della sera, quando il Cardinale camera a llevato da ragozzo per la profumeria, scendeva nella Boveda con due o tre siringoni d'argento alla mano ; uno d'aceto, e gli altri d'acque alterate ricchissime ; e lasciate pur fare a lui.“

„Pereți albi, fără alt ornament decît de oglinzi. Mari mese de marmură ; pe ele, vase cu flori proaspete, și din cele mai parfumate ale anotimpului ; jos bazinuri mai de grabă decît tingiri cu trestii odorifere, cu conchilii de tot felul și toate *sobresalientes* (excepționale). În fațada principală un dulap enorm în zid din tavan pînă-n podea, cu multe rafturi. Pe unul buccheri de India, pe altul de Maya, pe altul de Estremoz, pe altul porțelane, dar toate descoperite și toate pline de oțeturi și cu ape de flori așa cum știa să le facă cardinalul. La ferestre cortine de pînză de Olanda : pe pat un macat de piei de ambră perforate cu căptușeală de hermisină colorată, și nu știu bine dacă cortinele de la uși nu erau de aceeași stofă. Între ceasurile două și trei seara, cînd Cardinalul era pe cale de a se scula, Francisco, un valet de cameră crescut de copil printre parfumerii, cobora în Boveda (boltă) cu două sau trei mari siringi de argint în mînă ; una cu oțet și celelalte cu ape de flori dospite ; și apoi, lăsați-l pe el !“

[1] Despre vasele de *boccaro* sau *bucaro* fabricate în China cfr. A. Jacquemart, *Les merveilles de la céramique*. Deuxième édition. I., Orient, Paris, Hachette, 1868, p. 104.

Natural, cine e simțitor la parfumuri e sensibil și gustativ. Departe de a fi un *gourmet* în înțelesul francez (Italienii sînt sobri la mîncare), Magalotti are satisfacții estetice în direcția alimentară. Lichidele, ca mai puțin brutale, îi excită curiozitatea. A băut o dată la o doamnă venită din Olanda „*Bohea Tea*", *thè Bu* : „*La sua foglia dà nel nero arvolticchiata come il thè verde ; bagnata e distesa è notabilmente maggiore della verde ; e si prepara e si serve nell'istesso modo. La differenza è questa, che dove la verde restata nella chicchera mostra un colore che dà nel giallo, quest' altra piglia il color di rose, e l'odore e il sapore tirano parimente alla rosa, come la verde alla viola mammola...*"

„...Foaia sa bate în negru, răsucită ca și ceaiul verde ; înmuiată și întinsă e vizibil mai mare decît cea verde ; se prepară și se servește în același chip. Deosebirea e aceasta, că în vreme ce cea verde rămasă în ceașcă arată o coloare ce bate în galben, ceastălaltă ia coloarea trandafirului, iar mirosul și gustul aduc asemenea a trandafir ; așa cum cea verde aduce a micșunea..."

Altădată cere în versuri cafea și ceai :

Aleargă Alì
Adu aci
Vasul mare de cafea
Mica urnă
Lungă și îngustă
Plină vîrf cu iarba ceai [1]

[1] Interesul însoțit de o voluptoasă sensibilitate, care azi s-a blazat, este mare în secolele 17, 18 pentru băuturile atunci inedite : ceai, cafea, ciocolată. Huet, évèque d'Avranches, scrisese o elegie latină asupra ceaiului (1687: Sainte-Beuve, *Causeries du lundi.* II. Troisième éd. Paris Garnier Frères; același *Port-Royal,* VI, p. 22. Huitième éd., Paris, Hachette) descriind „*la bouilloire*", infusia, efctele băuturii.

I, puer, theam confestim in pocula misce :
Urget non solitus lumina nostra sopor.

Doi literați, abatele Massieu și P. Fellon compusese două poeme latine despre cafea (primul *Cafaeum,* al doilea *Faba Arabica*). Fellon făcea descripția rîșniței de cafea *(le moulin à café)* :

Machina nec deerit frangendis frugibus apta,

Despre vinul de orez al Chinezilor, Magalotti a auzit că e *„bianco, limpido e tirato come ambra, e tinto d'un color giallo in oro bellissimo : ha un sapore assai delicato"*. Consu-

(urmare notă p. 257)

Pyramidis vulgo cuneique imitata figuram.

Lodovico Ferd. Marsigli a scris despre cafea (*Bevanda asiatica*), în 1685 apăruse un tratat *„de potu caphé, de Chinensium the et de chocolate"*. O aluzie firește, găsim și în *La gastronomie* de Berch$_o$ux (Vienne, chez Schrambl, 1819) ;

Le café vous présente une heureuse liqueur
Qui d'un vin trop fumeux chassera la vapeur.

Dar poetul titrat al cafelei este J. Delille (*Les trois règnes*, în *Oeuvresi* 10—11, Nouvelle éd., Paris, L. G. Michaud, 1824) care deplînge pe Virgil de a fi fost lipsit de ea :

Il est une liqueur, au poëte plus chère,
Qui manquoit à Virgile, et qu'adorait Voltaire,
C'est toi, divin café.

O prăjea, o rîșnea și o prepara singur :

Que j'aime à préparer ton nectar précieux !
Nul n'usurpe chez moi ce soin délicieux.
Sur le réchaud brûlant moi seul tournant ta graine,
A l'or de ta couleur fais succeder l'ébène ;
Moi seul contre la noix, qu'arment ses dents de fer,
Je fais, en le broyant, crier ton fruit amer ;
Charmé de ton parfum, c'est moi seul qui dans l'onde
Infuse à mon foyer ta poussière féconde ;
Qui tour à tour calmant, excitant tes bouillons,
Suis d'un oeil attentif tes légers tourbillons.

Delille pregătea, cum se constată, cafea turcească, pe care o îndulcea cu *„miere americană"* și o bea în *„smalț japonez"*.

O gravură, după un desen de Füssli din 1763 (Iosef Nadler, *Literaturgeschichte*, II-er Band, p. 34, Berlin, Proytäen Verlag, 1933) reprezintă pe Lavater și pe Füssli în vizită la pastorul Spalding, sub o pergolă. Jos, se vede o *„boyilloire"* pe un *„réchaud"*. Un personaj feminin oferă musafirilor cești cu cafea.

Ciocolata își are și ea cîntăreții săi. Tînărul „signore" din *il mattino* de G. Parini avea obiceiul să uzeze de această băutură :

Dacă azi crezi că e cazul
De a da îndemnuri stomacului
Așa încît căldura naturală să ardă după lege
Temperat, folosindu-ți la digestie,
Alege bruna ciocolată, pe care ți-o dă

mator de ciocolată, el are oroare de mîncările grele, rău mirositoare. Gustul Chinezilor este pentru el „*sporchissimo*". Cu mirare notează că aceştia mănîncă picioare de cîine afumate, brînză de fasole. Desgustător i se pare mai ales sosul *mi-sso*, din făină de grîu stricat, „*la quale ha un puzzo così orrendo e stomachevole che si cambierebbe talvolta dai più fetidi escrementi*".

Fără îndoială, Magalotti este un voluptos. Delicateţa cu care Chinezii se aşează în fotoliile lor obţine toată aprobarea lui : „*Nè solamente ne'letti ma su le seggiole ancora s'adagiano i Chinesi molto delicatamente*". Noţiunea sa de deliciu e corelativă unei mari capacităţi de a distinge nuanţa, putinţei de a surprinde „*quelle mistiche interne trasmigrazioni dell'anima, revelantesi al senso sotto diverse arbitrarie specie d'odore*". E nevoe de un suflet „*a fior di pelle*" : „*Altre poi sono vene indeficienti d'esalazioni soavissime, preziose, vitali, dirò anche ineffabili, perchè in verità non si saprebbe a qual altra fragranza, o naturale o composta, uno se le potesse para-*

(urmare notă p. 257)

Drept tribut Guatemalesul şi Caraibul
Care are coama împodobită cu pene barbare.

Lodovico Savioli Fontana îşi evoca iubita mînjită la gură de cacao:

Ceaşca chineză să-şi exercite
Fericită obiceiul
Şi să întunece buzele trandafirii
Cu spume americane.

Bineînţeles şi Delille evocă pulberea de cacao şi vanilie :

Des sucs de l'indigo plus d'une étoffe brille ;
Le moelleux cacao s'enbaume de vanille.

Dar monografistul poetic al ciocolatei rămîne Metastasio *(la cioccolata)* :

Fille, giungi opportuna
Dalla campagna.
Fille sosești la timp
De la ţară : aşează-te, fiind dimineaţă,
Ia această ceaşcă
Plină de licoare spumoasă.
Şi bea. Etc.

Tutte le opera do Pietro Metastasio, Firenze, Burghi, 1832, p. 709—10).

gonare : un incognito indistinto, lambiccato dall'assoluta simplicità d'una pura sostanza elementare ; uno spirito, un'essenza, un esempio, un'idea affatto nuova, originale, che per intenderla e raffigurarla per quella che ell'è, bisogna aver l'anima a fior di pelle..."

„...Altele sînt izvoare nesecate de exalații suave, prețioase, vitale, aș zice inefabile, căci într-adevăr n-ai ști cu ce altă fragranță naturală sau compusă s-o compari : un necunoscut indistinct, alambicat din absoluta simplicitate a unei pure substanțe elementare ; un spirit, o esență, un exemplu, o idee cu totul nouă, originală, pe care ca s-o înțelegi și s-o închipui așa cum e, trebuie să ai un suflet pe superficia pielii..." Magalotti ridică pe ideea de voluptate un soiu de spiritualism. Cînd apropii un trandafir la nas, nu simțurile determină sufletul ci sufletul simțurile. Cu alte cuvinte, mirosurile sînt elementele ideale *„del mondo platonico" : „Mi passava per la mente, se a sorte patendo l'anima in tutti gli altri sensi, ella agisse solamente in quello dell'odorato ; per modo che facendo tutti gli altri sensi sentire all'animo quello che essi ricevono dagli oggetti esterni, qui fosse l'anima che facesse sentire ai sensi quello che, independentamente dagli oggetti esterni, ella medesima elice, a forza d'immaginare, da'tesori delle proprie perfezioni"*.

„...Îmi trecea prin minte, dacă nu cumva sufletul fiind pasiv în toate celelalte simțuri, ar fi activ numai în odorat : în așa chip încît făcînd toate celelalte simțuri ca sufletul să simtă ceea ce ele primesc de la obiectele externe, în cazul cestălalt sufletul să fie acela care să facă simțurile să simtă ceea ce, independent de obiectele exterioare, extrage el însuși, prin forța imaginației din tezaurele propriilor perfecții."

Teoria este extinsă și în domeniul gastronomic, la senzațiile gustative. Deliciile provenite din vînat, stridii, cafea, ceai etc. constituie un alfabet de ieroglife cu care lacomii mistici *„i ghiotti mistici"* figurează gradele perfecțiunii spirituale : *„quel che si chiama delizia, regalo : questa a mio credere è un ente di ragione, che ha tutta la sua fede nello spirito, che non è uscito da quel che si mangia o si bee, e quel ch'è più mirabile, non è neanche passato per l'organo corporale"*. „...ceea ce se chiamă deliciu, savoare rară, aceasta după

părerea mea are ființă în rațiune, în spirit și n-a ieșit din ceea ce se mănîncă și se bea, ba lucru și mai uimitor, nici n-a trecut prin organul corporal".

Nici delicateța vizuală nu-i lipsea lui Magalotti. Descrierea păsării paradisului, a pelicanului și a unicornului (pe care înclină a-l crede existent) arată o preferință pentru formele animale rare sau chimerice. Simte atracție pentru palmier : *„...non si può vedere nè immaginare cosa più bella, più vaga, più amena, dirò anche più confortativa per gli occhi, d'un palmeto"*. El avea, fără a se putea exprima, sentimentul lui Paul Valéry din *Palme :*

Ce bel arbitre mobile
Entre l'ombre et le soleil,
Simule d'une sybille
La sagesse et le sommeil,
Autour d'une même place
L'ample palme ne se lasse
Des appels ni des adieux...

Lorenzo Montano, întocmitorul ediției de pagini alese, confruntă cu legitimitate pe Magalotti cu Des Esseintes (eroul căutînd paradisuri artificiale în culori, parfumuri, etc. din *À rebours* de J. K. Huysmans), precum și cu Baudelaire :

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Totuși, că Magalotti ar fi chiar un precursor al lui Baudelaire ni se pare prea mult. Contele savant nu era decît o expresie a epocii lui, care la rîndu-i explică evoluția sensibilității în sec. XIX. Magalotti e un rafinat, Baudelaire e un inițiat. Poetul francez nu iubește parfumurile, ci vede în exalații procese de agregare și dezagregare ale materiei. Mirosurile sînt pentru el hieroglifele întregului proces cosmic, de la organizarea pînă la descompunerea lui. Duhoarea, miasmele

cadaverice, ocupă în gama olfactivă un loc egal cu moscul și tămîia. Mai degrabă i se potrivesc savantului italian versurile lui Edgar Poe *(To Helen)* cu reveria unei mări parfumate :

Helen, thy beauty is to me
Like those Nicean barks of yore,
That gently o'er a perfumed sea,
The weary, wayworn wanderer bore
To his own native shore.

(Helena, frumusețea ta este pentru mine, ca acele bărci niceene de altădată, care, grațios pe o mare parfumată duceau pe rătăcitorul istovit, săturat de drumuri, la țărmul său natal).

Ideea că parfumurile sînt emanații ale lumii organice o găsim la Novalis, care vorbea de toleranța și cosmopolitismul florilor și se întreba dacă nu cumva uleiurile eterice nu sînt sufletele plantelor. [1]

Dar totuși simptome de morbiditate se întîlnesc și la Magalotti. Ar fi simțit de pildă atracție pentru femeile urîte și în deosebi pentru tuberculoase.

[1] O. Walzel, *Deutsche Romantik*, I. Welt- und Kunstanschaung, Vierte Auflage, Leipzig, Teubner, 1918.

Ceva despre Voltaire

Voltaire a fost socotit de mulţi un demon primejdios instituţiilor umane şi nu era decît un Mefistofel vesel, util propăşirii lor, foarte plin de prejudecăţi, repede convertibil şi preocupat cu deosebire de succes. El aparţine acelei categorii de intelectuali, care îşi fac o popularitate prin punere de probleme, un neliniştitor al opiniei contimporane. André Gide, cu toate că obsedat de Goethe, repetă pe suprafaţă îngustă metoda lui Voltaire, care e aceasta : a combate cu violenţă o stare de lucruri, fără a-i atinge principiile, a te arăta apoi speriat de excesele curentului contrar şi a restabili lucrurile, fără a renunţa la frondă. Se naşte în chipul acesta o reputaţie dublă. Liberalii (luînd cuvîntul în înţelesul cel mai larg), nu pot renunţa la un om care, oricum, le apără punctul de vedere ; conservatorii, satisfăcuţi în fond că li se respectă fundamentul doctrinei, găsesc în el o ilustraţie răsunătoare a erorilor adverse, dacă pînă şi cel mai mare inamic al lor (în aparenţă !) e silit să le cenzureze. Catolicismul ajunsese la o stare de monotonie prin conformismul Iezuiţilor şi avea nevoie de o furtună factice. Rolul de răscolitor al acestei furtuni în pahar, l-a jucat Voltaire. El a provocat emoţie, reexaminări, sterilităţi la cei şi aşa indiferenţi, înviorări mistice la cei tumultuoşi şi în tot acest scandal a fost mai de grabă un sprijin al catolicismului, căruia de altfel îi dă din cînd în cînd note bune.

Ieşită din instinctul de a semnaliza, filozofia lui Voltaire este superficială pînă la zăpăceală. Dar Voltaire s-a crezut probabil cel mai mare gînditor al lumii, judecînd după suficienţa cu care-i califică pe alţii. Descartes ? „*Qu'on fasse son éloge, à la bonne heure, pourvu qu'on ne fasse pas celui de ses romans philosophiques méprisés aujourd'hui pour jamais dans toute l'Europe.*“ Cu toate acestea argumentaţia lui Voltaire, deşi improvizată şi formal dezordonată, are vizibil pre-

tenţia de a fi more geometrico, de a merge de la cunoscut la necunoscut. Trebuie să ţinem seama, sistematizînd, că *Traité de méthaphysique* este din 1734, că *Le philosophe ignorant* e din 1766 şi că celelalte scrieri cu caracter filozofic se înşiră după 1760 [1].

Voltaire consideră oţioasă propoziţa lui Descartes : *„je pense, donc je suis"*, pleacă dar de la ultimul termen :

„J'existe, donc quelque chose existe." (M é t.)

Propoziţia, evidentă, de la care pornim, confirmă existenţa mea şi a lumii percepute. Însă sînt filozofi care admiţînd evidenţa percepţiei eului, cu non-eul inclus, susţin că lumea exterioară e numai o modalitate a spiritului. Voltaire nu răspunde la aceasta decît cu ironii, analiza conceptului prim de existenţă părîndu-i-se abuzivă. Explicit, gîndul lui ar fi acesta : Afirmarea că lumea externă e numai aparenţă, e un joc de cuvinte, fără nici o consecinţă practică. În actul percepţiei, o parte a ei îmi este reprezentată mereu ca fiind în afară şi în anume raporturi fixe cu subiectul. Numesc dar această parte, în raport constant de extraneitate, *„obiect exterior"*. Numeasc-o alţii aparenţă, structura existenţei rămîne aceeaşi :

„Lorsque, par exemple, on aura donné quelque bataille, il faudra dire que dix mille hommes ont paru être tués, qu'un tel officier semble avoir la jambe cassé, et qu'un chirurgien paraîtra la lui couper. De même, quand nous aurons faim, nous demanderons l'apparence d'un morceau de pain pour faire semblant de digérer" (M é t.).

Să încercăm acum a desprinde din această evidenţă primă, o metodă gnoseologică. Ce m-a făcut să pornesc fără ocoluri de la noţiunea existenţei ? *Le bon sens, la raison.* Raţiune, bun

[1] Operele cu caracter filozofic sînt : *Remarques sur les pensées de M. Pascal*, 1728 ; *Addition aux remarques sur les pensées de M. Pascal*, 1743 ; *Dernières remarques sur les pensées de Pascal*, 1778 ; *Traité de Méthaphisique*, 1734 ; *Sermon des cinquante*, 1761 ; *Sermon du Rabbin Akib*, 1761; *Extrait des sentiments de Jean Meslier*, 1762 ; *Homélies*, 1765 ; *Les questions de Zapata*, 1766 ; *Le philosophe ignorant*, 1766 ; *Examen important de Milord Bolingbroke, ou le tombeau du fanatisme*, publicat 1767 ; *Lettre à son altesse Mgr le Prince de Brunscwick*, 1767 ; ; *Profession de foi des théists*, 1768. Cfr. *Oeuvres complètes de Voltaire*, Paris, Baudoin frères 1825 (XLIII—XLIV).

simţ este acelaşi lucru şi constituie un mijloc de cunoaştere „natural". Raţiunea se opune senzaţiei nesigure şi speculaţiei, ea constă dintr-un raport simplu între subiect şi predicat, făcut de orice minte umană, chiar fără studii de filozofie. Ba dimpotrivă, e mai sigur acolo unde cultura nu apasă cu prejudecăţile ei. Prin urmare „bunul simţ" e „simţul comun", capacitatea de judecată a omului universal. Oridecîteori apelăm la ea, avem propoziţii valabile. Voltaire va repeta des :

„Voilà ce que la raison peut dire... ; ...pour peu qu'on se serve de sa raison... ; C'est la lumière du sens commun."

Aşadar, de aci încolo gînditorul se va controla antropologic şi istoriceşte, ieşind din subiectul său într-un plan de cunoaştere obiectivă. O judecată e bună dacă genul uman o acceptă :

„Toutes les nations policées sont d'accord sur ce point." (Homélies sur l'athéisme).

„En m'informant de l'histoire du genre humain j'apprends que les hommes ont eu long-temps la même opinion que moi sur cet article." (Mét.)

Înţelegem acum de ce filistinii adoră pe Voltaire. El a înlocuit autoritatea Papei, făcîndu-se apărătorul „ideilor primite". Un dubiu se prezintă, ce trebuie înlăturat. Există oare „simţul comun" ? Au oamenii în general această facultate ? Pentru a rezolva problema, Voltaire simulează o pregătire asemănătoare cu îndoiala metodică a lui Descartes, o purificare de presiunea culturii :

„...Je vais tâcher, en étudiant l'homme de me mettre d'abord hors de sa sphère et hors d'intérêt et de me défaire de tous les préjugés d'éducation, de patrie, et surtout des préjugés de philosophe."

„Je suppose, par exemple, que, doué avec la faculté de penser et de sentir que j'ai présentement, et n'ayant point la forme humaine, je descends du globe de Mars ou de Jupiter. Je peux porter une vue rapide sur tous les siècles, tous les pays, et par conséquent sur toutes les sottises de ce petit globe. (Mét.)

Procedînd astfel, vom constata că chiar oamenii cei mai primitivi, pînă și unele animale, au un rudiment de rațiune :

„Je vois des singes, des éléphants, des nègres, qui semblent tous avoir quelque lueur d'une raison imparfaite." (Mét.)

Examinînd întinderea acestei facultăți, nu trebuie să ignorăm slăbiciunea ei. Omul în genere e o ființă fragilă și lui Voltaire îi vine greu să creadă că *M. le prieur* și *M. le chevalier*, care au scris că aștrii sînt făcuți pentru pămînt, iar pămîntul și animalele pentru om, sînt regii naturii, văzînd cum oamenii sînt devorați de animale. Cunoașterea omului e redusă și curiozitatea mică. Mulți rămîn indiferenți la problema materiei sau a spiritului :

„...voyant même qu'ils se moquent souvent de ce que je voulais le savoir, j'ai soupçonné qu'il n'était point du tout nécessaire que nous le sussions." (Le phil. ign.)

Dar în fine, toți au germenii gîndirii :

„Nous apportons, en naissant, le germe de tout ce qui se développe en nous." (Le phil. ign.)

Intitulîndu-și un opuscul *Le philosophe ignorant*, Voltaire a reeditat gnoseologia „ignoranței docte" a lui Cusanus. Este aceasta o poziție supărătoare pentru catolic ? Dimpotrivă, un sprijin eminent din partea unui laic pentru teza clasică a Bisericii, că rațiunea fiind slabă, trebuie să facă loc credinței. Iar Voltaire nici nu închide porțile misticei. El are aerul de a se opune doar dogmatismului, pe care în fond îl servește. Nu poate afirma cu tărie nimic, nici măcar contrariul :

„Je ne dirai pas que cela soit démontré : mais, sans vouloir tromper les hommes, on peut dire que nous avons autant de raison de croire que de nier." (H. sur l'ath.)

Agnosticismul lui Voltaire e mai mult o etică a confortului sufletesc : a nu-și bate capul cu lucruri insolubile, a nu-și agrava viața cu propoziții deduse.

Oricum, s-a dovedit că există ceva și că putem judeca puțin asupra acestui *ceva,* cu ajutorul simțului *comun,* antropologic. A mai deduce existența lumii externe, ca Descartes, mijlocit prin evidența existenței lui Dumnezeu, este inutil și absurd, întrucît lumea externă e un dat prim. Dar, putem analiza acum acest bun simț spre a vedea de găsim în el vreo idee a priori despre divinitate. Însă bunul simț ne arată că nu sînt „idei înnăscute" :

„Pour peu que l'on consulte son expérience et celle du genre humain, on est bien convaincu du contraire. Il n'y a personne d'assez fou pour croire fermement qu'il ait pensé toute sa vie, le jour et la nuit sans interruption, depuis qu'il était foetus jusqu'à sa dernière maladie." (Le phil. ign.)

Totul ne vine prin experiență :

„Il faut avoir renoncé au sens commun pour ne pas convenir que nous ne savons rien au monde que par l'expérience." (Le phil. ign.)

Atît de puțin înnăscute sînt ideile, încît sînt oameni care n-au noțiunea de Dumnezeu :

„Tous les hommes naissent avec un nez et cinq doigts, et aucun ne naît avec la connaissance de Dieu ; que cela soit déplorable ou non, telle est certainement la condition humaine." (Mét.)

Argumentația lui Voltaire oscilează și se ține strîns de toate convențiile culturii. Examinînd problema existenței lui Dumnezeu, el nu pornește lipsit de prejudecăți de la noțiuni restrînse, spre a ajunge la aceea cu sfera cea mai largă și a determina atunci atributele și numele ce i se poate da. Pentru el Dumnezeu este, convenit, ființa supremă și desăvîrșită, cauza primă și scopul ultim, expresia absolută a binelui și dreptății. Lucrul se va vedea clar. La început, e drept, argumentează cam așa : exist eu și ceva sub durata acestui eu ; eu nu exist însă prin mine însumi, deci am primit existența de la altul, acesta

de la altul, pînă la un termen ultim ; acest termen ultim e Dumnezeu :

„J'existe, donc quelque chose existe. Si quelque chose existe, quelque chose a donc existé de toute éternité ; car ce qui est, ou est par lui-même, ou a reçu son être d'un autre. S'il est par lui-même, il est nécessairement, il a toujours été nécessairement, et c'est Dieu ; s'il a reçu son être d'un autre, et ce second d'un troisième, celui dont ce dernier a reçu son être doit nécessairement être Dieu." (Mét.)

Însă Voltaire se înșală crezînd că a demonstrat existența lui Dumnezeu cel canonic. El a scăpat doar din mărginirea prezentului, dovedind eternitatea lui *„quelque chose"*. *„Quelque chose"* existînd *„de toute éternité"* și *„Dieu"* al lui Voltaire e același lucru și silogistica e inutilă. *„Dieu"* e aci universul. Voltaire anti spinozistul, copiază pe Spinoza :

„(Spinoza)... établi d'abord une vérité incontestable et lumineuse : Il y a quelque chose, donc il existe éternellement un être nécessaire. Ce principe est si vrai que le profond Samuel Clarike s'en est servi pour prouver l'existence de Dieu." (Le phil. ign.)

Conștient de ignoranța umană, Voltaire va înșira dificultăți și dovezi cu privire la existența divinității. Toate se bizuie pe noțiunea teologică de Dumnezeu și sînt învederat nemeditate. De pildă : Dumnezeu nu e această lume materială (de ce nu ?), prin urmare această lume e numai o creație a lui. Dar... :

„...Il ne peut l'avoir tiré du néant qui n'est rien ; il ne peut l'avoir tiré de soi, puisque ce monde en ce cas serait essentiellement partie de l'essence divine : donc je ne puis avoir d'idée de la création : donc je ne dois point admettre la création." (Mét.)

Așadar Dumnezeu și creația nu se pot gîndi ca termeni identici. Pentru ce ? Fiindcă Dumnezeu e bun, iar creația e cîmpul răului :

„car si l'on admet des causes finales, on sera obligé de dire que Dieu, infiniment sage et infiniment bon, a donné la vie à toutes les créatures pour être dévorées les unes par les autres." Mét.)

Lumea întinsă nu poate fi o modalitate a divinității (Dumnezeu e dar transcendent), căci altfel excrementul ar fi o parte a divinului :

„Peut-être Bayle devait-il s'en tenir au mot de modalités et non pas de parties, puisque c'est ce mot de modalités que Spinosa emploie toujours. Mais il est également impertinent, si je ne me trompe, que l'excrément d'un animal soit une modalité, ou une partie de l'Être suprême." (Le phil. ing.)

Cum se vede că Voltaire a învățat la Iezuiți ! Ființa lui supremă e Dumnezeul catolic ! Reținem dar că Voltaire consideră pe Dumnezeu bun și just. Cîteva rînduri mai jos susține contrariul, adică o divinitate impasibilă, dincolo de bine și rău, care sînt noțiuni relative, umane :

„Je réponds ensuite que nous n'avons d'autres idées de la justice que celles que nous nous sommes formées de toute action utile à la société, et conformes aux lois établies par nous pour le bien commun ; or, cette idée n'étant qu'une idée de relation d'homme à homme, elle ne peut avoir aucune analogie avec Dieu. Il est tout aussi absurde de dire de Dieu en ce sens, que Dieu est juste ou injuste, que de dire Dieu est bleu ou carré.

Il est donc insensé de reprocher à Dieu que les mouches soient mangées par les araignées, et que les hommes ne vivent que quatre vingts ans." (Mét.)

Prin urmare binele absolut nu există. Mai departe :

„Dieu aurait fait ce monde ou nécessairement ou librement : s'il l'a fait par nécessité, il a dû toujours l'avoir fait ; car cette nécessité est éternelle ; donc, en ce cas, le monde serait éternel, et crée, ce qui implique contradiction." (Mét.)

Nu e nici o contradicție între eternitate și creațiune. Universul e un proces etern. Lumea mai crede (observă Voltaire), că fiece lucru e făcut în anume scop. Dar teleologia naturii nu trebuie pusă în sarcina divinității :

„Plus on fait de découvertes dans la structure de l'univers, plus on le trouve arrangé, depuis les étoiles jusqu'au ciron, selon les lois

mathématiques. Il est donc permis de croire que ces lois ayant opéré par leur nature, il en résulte des effets nécessaires que l'on prend pour les déterminations arbitraires d'un pouvoir intelligent." (Mét.)

Vasăzică recele determinism matematic, infirmă existența lui Dumnezeu ! Sully Prudhomme privind carul mare, va fi rănit și el de aceeași indiferență făcînd din argumentul cosmologic o probă ateistă :

Tu n'as pas l'air chrétien, le croyant s'en étonne,
O figure fatale, exacte et monotone,
Pareille à sept clous d'or plantés dans un drap noir.
Ta précise lenteur et ta froide lumière
Déconcertent la foi : c'est toi qui la première
M'as fait examiner mes prières du soir.

Mai tîrziu Voltaire își schimbă părerea și îmbrățișează proba cosmologică :

„*Nous sommes intelligents ; donc il y a une intelligence éternelle. L'univers ne nous atteste-t-il pas qu'il est l'ouvrage de cette intelligence ? Si une simple maison bâtie sur la terre, ou un vaisseau qui fait sur les mers le tour de notre petit globe, prouve invinciblement l'existence d'un ouvrier, le cours des astres et toute la nature démontrent l'existence de leur auteur... J'avoue que parmi d'autres arguments plus forts, celui-ci me frappe vivement : Il y a un choix ; donc il y a un maître qui agit par la volonté.*" (Hom. s. l'ath.)

„*...Je juge incontinent que, si les ouvrages des hommes, les miens même, me forcent à reconnaître en nous une intelligence, je dois en reconnaître une bien supérieurement agissante dans la multitude de tant d'ouvrages. J'admets cette Intelligence suprême sans craindre que jamais on puisse me faire changer d'opinion. Rien n'ébranle en moi cet axiome : «Tout ouvrage démontre un ouvrier».*" (Le phil. ign.)

În metafizica din 1734, Voltaire conchidea :

„*Dans l'opinion qu'il y a un Dieu, il se trouve des difficultés ; mais dans l'opinion contraire, il y a des absurdités.*"

Mai tîrziu fuge de orice speculație și se mulțumește cu convingerea sumară de mai sus. Nu-i vorbă, respinge spinozismul,

ca fiind „*insensé de faire Dieu astre et citrouille, pensée et fumier, battant et battu*“, socotește dar pe Dumnezeu străin materiei, deci transcendent și cum am văzut „*inteligent*“, un „*artizan*“ care știe ce vrea. Dar presat să arate atributele, se ascunde sub o profesie de „ignoranță“, de „disperare“. Nu știe nimic despre Dumnezeu, decît că există :

„*Il est donc une puissance unique, éternelle, à qui tous est lié, de qui tout dépend, mais dont la nature m'est incompréhensible...*“ (Le phil. ign.)

„*On me dit que Dieu est simple ; j'avoue humblement que je n'entends pas davantage la valeur de ce mot.*“ (Le phil. ign.)

Și ridiculizează pe Sf. Thoma, care credea a ști „*que Dieu est un pur acte, une forme, qui n'a ni génre, ni prédicat, qu'il est la nature et le support, qu'il existe essentiellement, participativement et nuncupativement*“. Sau :

„*Quel est cet Être ? existe-t-il dans l'immensité ? L'espace est-il un de ses attributs ? est-il dans un lieu, ou en tout lieux, ou hors d'un lieu ? Puisse-t-il me préserver à jamais d'entrer dans ces subtilités métaphysiques ! J'abuserais de ma faible raison...*“ (Hom. sur l'ath.)

Este din partea lui Voltaire curată bătaie de joc ! Căci cu ce drept am combate pe Spinoza, care presupune că întinderea e unul din atributele divinității, dacă noi înșine nu putem demonstra contrariul. Voltaire întrebuințează mijloace teribile spre a decide că metafizica e un joc gratuit și că noi nu putem căpăta cunoștințe decît din cîmpul experienței. Argumentele lui pro și contra existenței divinității, prevestesc în chip caricatural antinomiile lui Kant, care e un voltairian. Este vădit doar că Voltaire nu atingea întru nimic catolicismul, întrucît dovedea că absolutul depășește mijloacele umane. Religia era apărată contra ateilor și „pozitiviștilor“ și justificată și din punct de vedere social :

„...*La croyance des peines et des récompenses après la mort est un frein dont le peuple a besoin. La religion bien épurée serait le premier lien de la société.*“ (Lettre sur les Français)

În chestiunea nemuririi sufletului, Voltaire răspunde la început negativ. Sufletul e o simplă funcţiune ca şi digestia :

„Que pourrions-nous en conclure, sinon que Dieu a organisé les corps pour penser comme pour manger et pour digérer ?...

...Qu'il perde toutes ses parties et qu'il ne soit plus un homme, n'est-il pas un peu étrange alors de dire qu'il lui reste le résultat de tout ce qui a péri ? J'aimerais autant dire qu'il boit et mange après sa mort, que de dire qu'il lui reste des idées après sa mort.“ (Mét.)

Adăugăm că necredinţa în nemurirea sufletului nu perturbează viaţa socială, căci evreii nu aveau această credinţă şi erau totuşi *„de fort honnêtes gens“*.

Mai tîrziu însă (probabil şi din spirit de contradicţie, căci sensualismul făcuse progrese), se va retracta :

„Nous ignorons ce qui pense en nous, et par conséquent nous ne pouvons savoir si cet être inconnu ne survivra pas à notre corps. Il se peut physiquement qu'il y ait en nous une monade indestructible, une flamme cachée, une particule du feu divin, qui subsiste éternellement sous des apparences diverses. Je ne dirai pas que cela soit démontré ; mais, sans vouloir tromper les hommes, on peut dire que nous avons autant de raison de croire que de nier l'immortalité de l'être qui pense.“ (Hom. sur l'ath.)

Şi fiindcă spusese odată că evreii nu cred în nemurirea sufletului, completează :

„...Si le Juifs ne l'ont pas connue autrefois, ils l'admettent aujourd'hui.“

Voltaire se pune dar mereu în curent cu „sensul comun“. Mai sus se poate vorbi de o schimbare de opinie, dar este în *Le philosophe ignorant*, la cîteva pagini distanţă, o contradicţie uimitoare. În capitolul VII se neagă ideile înnăscute şi se susţine că nu ajungem *„que par l'expérience et par une suite de tâtonnemens et de longues réflexions, à nous donner quelques idées faibles et légères du corps, de l'espace, du temps, de l'infini, de Dieu même etc.“* şi că e nebun cine crede altfel.

Dar în cap. XXI ni se demonstrează că ideile vin de la Dumnezeu :

„Cet Être éternel, cette cause universelle me donne mes idées ; car ce ne sont pas les objets qui me les donnent. Une matière brute ne peut envoyer des pensées dans ma tête : mes pensées ne viennent pas de moi, car elles arrivent malgré moi, et souvent s'enfuient de même. On sait assez qu'il n'y a nulle ressemblance, nul rapport entre les objéts et nos idées et nos sensations. Certes il y avait quelque chose de sublime dans ce Malebranche qui osait prétendre que nous voyons tout dans Dieu même"...

Oricum am răsuci frazele, contradicția e catastrofală. Căci dacă Malebranche nu-i „inneist", e ocazionalist și filozofia lui e tot ce se poate mai împotriva bunului simț. Întîi Voltaire respinge inneitatea, atribuind experienței formarea ideilor, apoi găsește experiența insuficientă și acceptă pe Dumnezeu ca pilot permanent al cunoașterii noastre, chiar cînd e vorba de a cunoaște excrementul.

Carlo Goldoni

In campo San Bartolomeo la Venezia, este o statuie, reprezentînd un bărbat încîntător, atletic și spiritual, în vîrstă cam de cincizeci de ani, cu tricorn pe cap, perucă și baston cu mînerul ținut cam la distanță, ca și cînd posesorul lui s-ar plimba tacticos, la Liston, asemeni veneţienilor din tabloul lui Favretto, trecînd zîmbitor prin mulțime în fața micii loji a lui Sansovino, sprijinite de clopotnița sfîntului Marcu. Nu știu dacă figura, care e a lui Carlo Goldoni, seamănă cu originalul (o gravură de Cochin ne arată un personaj cam tumefiat la obraji și probabil obez) însă hotărît este în spiritul operei. Un rîs clar și bonom iluminează fața, ochii sînt scrutători fără maliție, ținuta este decentă și îngăduitoare.

Carlo Goldoni s-a născut la Veneția, la 25 februarie 1707. Tată-său era doctor ca și acela al lui Flaubert, de unde, poate, gustul fiului pentru anatomia morală, pentru fiziologie, cum ar fi zis Sainte-Beuve. Chiar se gîndise să-l dea la medicină și-l lua pe Carlo la bolnavii săi. Îl punea să le pipăie pulsul, să le contemple urina, să le examineze sputa. Goldoni se dezgustă și capătă o opinie puțin favorabilă despre doctori, pe care-i pune cu voluptate, ca și Molière, în comedie. Unul este pesimist, altul ignorant și fără părere personală, dialogul decurgînd cam așa :

— Ți se pare că acesta e un puls normal ?
— Nu mi se pare.
— Ți se pare că e un puls egal ?
— O, domnule, nu.
— Stăm prost cu pulsul.
— Foarte prost.

Avem de-a face și cu spițerul, un soi de Homais, foarte în curent cu ultimile știri din lumea întreagă, precum căsă-

toria fetei regelui Mongoliei cu principele moştenitor al Chinei, făcînd phlebotomii de amator şi profesînd medicina ilegal. „Mă pricep — susţine el ca şi Homais — mai bine decît medicii. Am mai multă practică decît ei. Am secrete particulare." Leacul lui preferat este chinina. Pantalone e în stare să consulte pentru fata lui bolnavă şi un „ciarlatano", adică un om care face medicamente ce nu se găsesc la spiţerie şi le vinde în piaţa publică. Goldoni a cunoscut un astfel de şarlatan, fost iezuit, plictisit de mînăstire şi devenit o vreme nu mai puţin decît profesor la universitatea din Palermo şi care vindea leacuri, recomandîndu-le cu glas tare de pe o estradă (căci avea talent oratoric), înconjurat de patru măşti de comedie italiană. B. Croce spune şi el că şarlatanii expuneau monstruozităţi, făceau disecţii *coram populo*, arătau şerpi şi nu adesea începeau cu scamatorii sau cu farse. Pe Goldoni îl atrage deci spectaculosul acestor exhibiţii. Pietro Longhi, pictorul de moravuri veneţiene, căruia Adolfo Venturi îi găsea spirit goldonian, ne arată un dentist popular stînd teatral pe o masă cu un dinte, recent extras, în mînă. În faţa unei asemenea concurenţe, doctorul Giulio Goldoni, elev al celebrului Lancisi, nu pare a fi cîştigat multe parale. În orice caz e nevoit să migreze din loc în loc, şi odată este doctor al mînăstirei de călugăriţe sfînta Caterina din Perugia, avînd locuinţă gratuită pe o stradă rîpoasă şi urîtă (oraşul este aşezat pe vîrful unui deal). Altădată doctorul merge la Udine şi la Wipach. Studiile lui Carlo Goldoni sînt cam ambulante. Învaţă logica la Rimini, face practică juridică la unchiul său Indric, procuror al baroului Veneţiei, apoi intră ca bursier în colegiul Ghislieri, din Pavia, zis Colegiul papei şi unde se dădea pregătire juridică. Aci fu nevoit să primească tonsura, prin mîinile cardinalului Cusani, elevii erau toţi sub regim clerical. Ceea ce nu-i împiedica să-şi facă de cap. Ieşeau foarte smeriţi, doi cîte doi, se risipeau la colţul străzii şi seara se strîngeau tot acolo, refăcînd rîndurile şi intrînd iarăşi smeriţi, doi cîte doi. Cînd unul întîrzia, dădea un bacşiş portarului. Aveau o ţinută magnifică : stofă engleză, mătase franceză, broderii, dantele, un fel de talar fără mîneci pe deasupra hainei, numit „*sovrana*", şi o etolă de catifea cu insegnele papale, prinsă de umărul stîng. Goldoni deprinde acolo cîteva dexterităţi : scrimă, dansul,

muzica și desenul. În privința muzicii, cu toate că a fabricat mai tîrziu multe librete de operă, priceperea lui mi se pare discutabilă. E de ajuns a spune că pe abatele Antonio Vivaldi, zis „preotul roșu", muzician ilustru, ale cărui compoziții se cîntă și azi, îl declară *„excellent joueur de violon et compositeur médiocre"*. Lui Goldoni, ca om de teatru îi place muzica vocală, motiv pentru care Rameau îl interesează mai puțin. Ca observator de gesturi, ca „fiziolog" în fine, a creionat oricum un portret amuzant al lui Vivaldi, năpădit de partituri muzicale, stînd cu breviarul într-o mînă și făcînd semnul crucii în lung și-n lat cu cealaltă. La Pavia Goldoni frecventează casa profesorului de drept Lauzio, asupra familiei căruia ne-a lăsat cîteva amănunte de ordin medical. Madama Lauzio avea o gușă monstruoasă, care-i atîrna de la bărbie pînă în capul pieptului. „Aceste bijuterii nu sînt rare — explică memorialistul — la Milan și la Bergamo." Excesul consta în faptul că și copiii doamnei erau gușați. Observațiile nu sînt fără importanță, caracterologia se completează la Goldoni cu amănuntul clinic, cu anomalia. Comediograful coboară pînă la particularitățile lingvistice, la pronunția unui pescar din Chioggia, care mănîncă sunete întregi dintr-un cuvînt, devenind ininteligibil. Adesea caracterele abstracte din comedia clasică iau aspect maniacal, devin posibile numai în medii speciale, profesionale și provinciale.

Goldoni fu dat afară din colegiu. Îl găsiră cu pistoale în odaie, furnizate de niște camarazi. De altfel scrisese, îndemnat de aceștia, o comedie satirică împotriva bravilor burghezi din localitate, care temîndu-și fetele de agresiunea colegienilor se legaseră între ei să nu mai primească pe niciunul în casă. Goldoni se duse atunci să urmeze studiile juridice la Modena, de unde era originară familia tatălui său, oraș dominat de svelteța sumbră a așa zisei torre Ghirlandina și notabil printr-o ciutură vizibilă și azi, care ar fi inspirat pe Alessandro Tassoni în a sa *Găleată răpită (La secchia rapita)*. Goldoni se duse s-o vadă în sus pomenita clopotniță. La Modena intră în gazdă la o familie evlavioasă. Cum capul acestei familii, curier pe cale acvatică, invita pasagerii să reciteze *Rozariul* și *Litaniile Sfintei Fecioare Maria*, e de închipuit ce se petrecea în casa lui. Comediograful nostru, fire pozitivă, nu gusta clericalismul. Cu-

noscuse la Chioggia un călugăr dominican, impostor, care voia să facă neapărat minuni cu un șiret ce, pretindea el, ar fi fost al verginei Maria și care nu ardea în foc. Și tatăl lui Goethe se scandalizase în Italia de imposturile clerului, de sticluțele cu lapte din sînii sacri ai Sfintei Fecioare, păstrate în biserica San Luigi din Napoli. Însă acești oameni cu spirit critic, nu erau totuși atei. Goldoni suferea din copilărie de „*vapeurs hypocondriaques ou mélancoliques*", de crize de neurastenie, am zice azi, ceea ce nu-i rar la firile exuberante. Oamenii veseli sînt triști. La Modena fu zguduit de o scenă nemaipomenită. Pe un eșafod, de cinci picioare înălțime, probabil în fața catedralei, un abate cu mîinile legate, era interogat de un călugăr, denunțat de limbaj libertin față de o femeie. Abatele era un scriitor, atunci cunoscut la Modena, Giovan Battista Vijni. Paradox. Goldoni se hotărî să se călugărească. Apoi criza de vapori negri îi trecu și deveni adjunct al coadjutorului cancelarului criminal din Chioggia. Pe urmă ajunse coadjutor sau în limbaj local „cogitor", prilej de a cunoaște culisele tribunalului și pe locuitorii micului orășel de pescari divizați în două clase : bogații cu perucă și pelerină și săracii cu scufie și bluză. Mai tîrziu își dădu doctoratul la Padova și fu primit în 1732 în corpul avocaților din Veneția, cu capul înfășurat într-o enormă perucă, pășind între doi nași. Goldoni a profesat avocatura și la Pisa, trei ani consecutiv, scăpînd printre alții de galeră, pe un tînăr de familie, hoț. Precît se vede, era actor patetic la barou, căci începu cu un verset din Psalmi : „*Delicta juventutis meae et ignorantias meas ne memineris, Domine.* Uită, Doamne, sminteleie tinereții mele și pe acelea ale neștiinței mele." Impresiile lui despre confrați nu sînt totdeauna excelente. (De la *Maistre Pierre Pathelin* pînă la commedia dell'arte, avocatul este de altminteri mereu ridiculizat.) Il dottore Buonatesta, procurator din *Il cavaliere e la dama* e un excroc care stoarce bani aducînd știri „*buone, buonissime, ottime, ottimissime*", anunțînd entuziast „*vittoria, vittoria*" și inventînd tot soiul de dificultăți neprevăzute. Totuși în *l'Avvocato veneziano*, Goldoni a zugrăvit un membru al baroului plin de probitate.

Trec repede peste întîmplările de ordin strict civil ale existenței lui Carlo Goldoni. S-a căsătorit la Genova cu „*une jeune personne sage*", fiică a unui notar, despăgubindu-se de

„*tous les mauvais tours*" pe care femeile i le jucase. Murind contele Tuo, consulul Genovei la Veneţia îi obţinu postul care, spre părerea lui de rău, se constată a fi onorific. Merită să pomenim participarea fără voie a comediografului la bătălia de la Parma din 1735, între austrieci şi regele Sardiniei, aliat cu Franţa şi Spania, pentru succesiunea la tronul Spaniei, reclamată de casa de Austria împotriva lui Don Carlos. Suit pe zidurile cetăţii, nu văzu, ca şi Fabrice del Dongo din *La Chartreuse de Parme*, mare lucru, împiedicat de fum, în nici un caz nimic eroic. A doua zi fu scîrbit de cadavrele despuiate şi pe cale de descompunere. Veneţia trimise var spre a împiedica ivirea unei molime în apropierea graniţei sale. Dezertorii atacau pe ţărani, o companie de oameni de afaceri avea autorizaţia de a strînge hainele morţilor, iar soldaţii le luau şi de pe vii. Cinci oameni mustăcioşi şi în uniformă militară jefuiesc pe Goldoni de bani, de ceas şi de toate efectele de îmbrăcăminte.

Goldoni a început prin a scrie un libret de operă *Amalassunta*, pe care trăgea nădejde s-o vadă interpretată la opera din Milano, în corul căreia aflăm că cînta un bătrîn castrat. Pe urmă aruncă libretul în foc. De aci încolo a compus o sumedenie de piese, printre care tragedii cu temă istorică *(Enrico Re di Sicilia)* biografii dramatizate *(Molière, Torquato Tasso, Terenzio)*, replici la piese ilustre ca *Don Juan Tenorio*, „*cette mauvaise pièce espagnole*", comedie fantastică totuşi şi pasionată, de Tirso de Molina, aşa de rău înţeles de lipsitul de clar-obscur Goldoni. Piesele i-au fost jucate de trupe în felurite oraşe italiene, mai substanţială este însă activitatea teatrală susţinută de la Veneţia, unde Goldoni reprezintă întîia comedie rezistentă *La vedova scaltra* şi inaugurează teatrul său realist, la vîrsta de peste patruzeci de ani. Activitatea teatrelor veneţiene culmina în carnaval şi Goldoni ajunse a scrie pînă la şaisprezece piese pentru o stagiune, căpătînd astfel o înlesnire nemaipomenită.

Veneţia este un oraş al cărui sens este să se contemple în apă ca într-o oglindă, de aceea, poate, oglinzile fabricate în lagună sînt cele mai fine. Goticul marilor clădiri, începînd cu al palatului ducal în partea dinspre Canal Grande e lipsit de proiecţie pe cer. Acoperişurile sînt plate, relativ joase, centrul arhitectural îl constituie porticatul cu multele lui picioare de stîlpi şi coloane, coloninele lojilor, rozetele fantastice ale ferestrelor,

care toate răsfrîngîndu-se în apa opacă și grea ca uleiul clătinîndu-se, dau naștere unei replici submarine. Veneţienii privesc cerul în jos, în lagună, extraordinara coloare și luminozitate a apei concurează firmamentul. Din anul 1700 gondolele fură vopsite toate în negru, făcîndu-se vizibile pe această imensă paletă. Caracterele oamenilor sînt pozitive și fastuoase, acest paradis e bine administrat. Goldoni fu surprins de bezna altor orașe față de forfota și iluminaţia Veneţiei. Magazinele, cafenelele, hotelurile erau deschise pînă noaptea tîrziu, vasta piaţa San Marco gemea vara de lume. Negustorii ambulanţi strigau marfa cu cîte o cantilenă specifică, oamenii din popor, gondolierii cîntau. Fondul caracterului naţiunii este veselia, zice Goldoni, care se oprea în faţa scamatorilor din piaţa San Marco spre a le studia limbajul, spiritele și gesturile. Din acest mediu a ieșit opera exuberantă, colorată, sănătos populară, plină de observaţie, dar lipsită de fior metafizic.

Indispus de a nu fi căpătat o pensie din partea guvernului veneţian, Goldoni pleacă în 1761 în Franţa, în urma unei invitaţii ce venea din partea curţii regale. Intenţia lui era de a rămîne doi ani, rămase tot restul vieţii. Politeţa franceză îl uimi plăcut de la început, Parisul îl entuziasmă. Intră la Palais-Royal. „Ce lume, ce amestec de oameni de toate speţele ! Ce întîlnire încîntătoare ! Ce plimbare delicioasă !“ Tuileriile i se păru o grădină unică în Univers. Cunoscu oameni și actori iluștri, pe Mademoiselle Duménil și Mademoiselle Clairon, pe Préville și pe Le Kain care, era *„un homme prodigieux“*, pe dansatorul Vestris, *„le plus beau, le mieux fait, le plus habile de l'Europe“*. Goldoni n-a scris totuși mare lucru în Franţa, afară de *Le bourru bienfaisant* și de *Memorii*. Curtea îl folosește ca lector de limbă italiană, găzduindu-l o vreme chiar la Versailles. În mai 1765 merse în suita regelui la Marly. Toată lumea juca, întocmai ca într-un tripou. Ludovic al XV-lea avea reputaţia de a fi norocos. După plecarea Majestăţii sale, Goldoni însuși se riscă cu șase ludovici la masa de lansquenet la care regele ţinuse banca, și cîștigă. Se petreceau scene dostoievskiene. O doamnă șezu o zi și două nopţi la aceeași masă, fără a se urni, hrănindu-se cu ciocolată și biscuiţi ca să poată juca neîntrerupt. Goldoni se alese cu o mică pensie din caseta regală, pe care i-o tăie Convenţia. Marie-Joseph Chénier i-o

reobținu la 7 februarie 1793, prea tîrziu, deoarece bătrînul de 86 de ani murise cu o zi înainte.

Fapta cu care se lăuda Carlo Goldoni era *reforma* teatrului italian, stăpînit de commedia dell'arte. Copil, citise cu nesaț *La Mandràgola* de N. Machiavelli, piesă considerabilă, în ciuda cinismului ei de factură antică, și care este o enormă bufonadă a ipocriziei burgheze și clericale ce încerca a contraria și înăbuși natura, prin căsătorii nepotrivite și o poliție sexuală barbară. Această comedie, reprezentată de curînd la noi, merita din partea noastră o înțelegere mai serioasă. Însă publicului îi plăceau cu deosebire farsele cu caneva, în care pe cîteva indicații elementare, actorii improvizau. De fapt, caracterele erau dinainte fixate prin măștile populare, pe care Goldoni le reduce la patru : Pantalone, negustor venețian, *il dottore*, jurisconsult bolognez, Brighella și Arlecchino, valeți din Bergamo. Însă erau și alții : Tartaglia, numit astfel fiindcă se bîlbîia, căpitan Matamoros, de origine spaniolă, un fel de *miles gloriosus*, Pulcinella, cu înfățișare de pui de găină, simbolizînd pe omul de jos napolitan, Pascariello și Coviella, de asemeni napolitani, Truffaldino, Scaramuzza, Mezzetino, Fenocchio și alții. Aceste tipuri încarnate într-un actor costumat convențional se remarcau prin gesturile burlești și strîmbăturile enorme numite „*lazzi*", ce-l făceau să rîdă cu sughițuri pe Ludovic al XIV-lea copil. De prisos a spune, că actorii-histrioni trebuiau să aibă o mare facultate de improvizație, că neavînd un text își modificau spontan rolul de la o reprezentație la alta, avînd desigur la îndemînă o mulțime de „*witz*-uri" și expresii populare. Principalele tipuri purtau mască pe obraz. Analogia cu teatrul clasic chinez este izbitoare. La commedia dell'arte și la schematismul ei, parafrazînd un text din Schopenhauer, se gîndea Eminescu în *Glossă* :

Căci aceloraș mijloace
Se supun cîte există
Și de mii de ani încoace
Lumea-i veselă și tristă.
Alte măști, aceeași piesă,
Alte guri, aceeași gamă :
Amăgit atît de-adese
Nu spera și nu ai teamă.

Particularitatea teatrului dell'arte prin raport la comedia scrisă este aceea că eliberează pe actor de constrîngerea textului literar și-l face autor și actor totdeodată. Oricît de strălucit ar fi un Pantalone, el nu interpretează, ci inventează. Idealul unui actor pur, subiect histrionic proiectat imediat pe scenă, a pasionat pe mulți actori și chiar mai deunăzi unii încercau să revină la commedia dell'arte, măcar alegîndu-și singuri o piesă insignifiantă și anonimă, spre a da liber curs volubilității lor verbale și gesticulare, ce-i dreptul uneori admirabile. Cîte-un regizor ambițios tinde și azi, cu obsesia teatrului pur, să gonească pe dramaturg și chiar pe actor din teatru, sufocînd textul cu libera lui fantezie parazitară. O insuficiență capitală a farsei cu caneva este că nu permite analiza caracterelor ce rezultă numai din viziunea genială a unui creator literar. Ce-ar fi Tartuffe ori Cațavencu improvizați de feluriți actori ? De altfel ființele lor neconsistente și multiple s-ar mistui odată cu căderea cortinei. Totdeodată măștile pun piedică interpretării realistice, înlocuind expresia sentimentelor cu hieroglife. „Masca — spune Goldoni — stînjenește mereu acțiunea actorului, fie în expresia bucuriei, fie în aceea a mîhnirii ; de este îndrăgostit, mînios sau voios, el arată mereu aceeași piele ; zadarnic gesticulează și-și schimbă tonul, niciodată nu va face cunoscut prin trăsăturile feței ce sînt interpretii inimii, feluritele pasiuni de care sufletul său este agitat."

Reforma lui Goldoni constă în aceea de a fi voit să scrie, ca și Molière, piese realiste, zugrăvind natura umană, inteligibile chiar la simpla lectură, și a le fi propus actorilor să le joace pur și simplu, obiectivîndu-se total, dispărînd îndărătul personajului interpretat.

Goldoni a avut intuiția naturilor contradictorii sau mai bine zis a lipsii de realitate a schemelor. Caracterul avarului este o abstracțiune, nici un om nu este exclusiv zgîrcit. Uniformitatea oamenilor priviți de la distanță, se desminte de aproape, prin infinitatea nuanțelor particulare. În chipul acesta „*les caractères sont inépuisables*". Comediograful face propriu zis portrete, și lucrează cu modele înaintea sa, ca și pictorul. Adesea mărturisește acest lucru. „Cunoșteam originalele — zice el cu privire la *Gl'Innamorati* — le văzusem la Roma, fusesem prietenul și confidentul și al unuia și al alteia ; fusesem mar-

torul pasiunii, tandreței și nu rareori al acceselor de furie și al toanelor ridicule. De atîtea ori auzisem certurile, țipetele, disperările, batistele sfîșiate, oglinzile sparte, mînuirea cuțitelor. Îndrăgostiții mei sînt ridiculi, dar nu mai puțin adevărați ; e mai mult adevăr decît verosimilitate în această piesă, mărturisesc ; dar avînd în vedere certitudinea faptului, am crezut că pot scoate un tablou care să stîrnească rîsetele unora și să înspăimînte pe alții". „Ies în aceeași zi din casă — mai spune în alt loc — mă duc ca să mă distrez în piața San Marco, privesc să văd dacă cumva niște măști sau niște saltimbanci nu-mi sugerează subiectul unei comedii sau al unei parade pentru ultimele zile de carnaval. Întîlnesc sub arcada orologiului un om care îmi atrage atenția îndată și-mi oferă subiectul pe care-l căutam. Era un bătrîn armean, rău îmbrăcat, foarte murdar și cu barbă lungă, care cutreera străzile Veneției, vînzînd fructe uscate din țara lui, numită de el Abagigi. Acest om de care te loveai pretutindeni și pe care eu însumi îl întîlnisem de mai multe ori, era așa de cunoscut și de disprețuit, încît dacă voiai să faci glume pe socoteala unei fete care umbla să se mărite, îi propuneai pe Abagigi. Nu mi-a trebuit mai mult ca să revin mulțumit acasă. Mă întorc, mă-nchid în cabinetul meu și imaginez o comedie populară intitulată *I pettegolezzi (Bîrfelile)*."

Jean-Jacques Rousseau invită pe Goldoni să-i comunice manuscrisul comediei *Le bourru bienfaisant*. Cum însă marele genevez se supăra din te miri ce, autorul nostru se feri să i-l aducă de teamă ca acela să nu creadă a fi fost modelul.

Il burbero benefico tratează despre un caracter aparent extravagant, mîniosul bun la suflet. În adevăr, un om violent pare tuturor o ființă rea. Cu toate astea, între temperamentul irascibil și bunătate nu este disonanță, violența fiind mai de grabă o irupție a unui suflet fundamental sensibil. Geronte tună și fulgeră împotriva nepotului său Dalancour, ruinat de risipa mai degrabă inocentă a soției sale. Dar apoi implorat de toți, îi plătește datoriile. El este de fapt un sentimental conștient de slăbiciunea sa. Pedagogia îi cere ca în numele principiilor morale să păstreze cît mai mult aerul de asprime, ceea ce nu e în măsura sa. „Nu pot să fiu persistent în mînie cît ar fi de trebuință, îmi vine să-mi dau palme." Atunci se mulțumește a bombăni și a țipa, spre a salva aparențele de om sucit. „Tă-

cere !" — strigă el formidabil — și toată lumea așteaptă o hotărîre îngrozitoare, care nu este decît : „Vă invit la masă în apartamentul meu". Cu mijloace teatrale, Goldoni face analiză, căutînd particularul în general, inefabilul chiar. Avarul fastuos nu este bătrîn ca Harpagon, ci un om tînăr, care a făcut avere și și-a cumpărat un titlu de gentilom, de care e foarte mîndru. Nevrînd să piardă nici una din plăcerile de vanitate ale rangului său, plănuiește o nuntă somptuoasă. Oferă logodnicei superbe diamante, foarte scumpe, pe care le-a închiriat de la bijutier pentru cîteva zile. Viitoarea soacră îl crede risipitor și îl mustră de a fi magnific, de a mînca din capital. „Nu mă cunoști !" observă ironic și în fond jignit ginerele, interesat de zestre. Comicul rezultă din revelarea treptată a unui conținut ce nu părea inclus în definiția exterioară a personajului : zgîrcenia în magnificență. De fapt, Harpagon însuși era în felul lui un fastuos. Eroul lui Goldoni e mai mult un parvenit, econom impenitent și secret, erou balzacian preocupat de a nu-și periclita, prin imprudențe, cariera mondenă. Originalitatea lui Goldoni stă în metoda de a verifica un caracter, transportîndu-l în felurite medii. Propriu zis M. de Chateaudor nu e fastuos decît fiindcă se învîrtește în lumea mare. Goldoni n-a exclus avariția splendidă disimulată sub aurul vieții aristocratice. Dar s-a temut s-o denunțe : „*je pris mon protagoniste dans la classe de gens parvenus pour éviter le danger de choquer les Grands*". În *L'avaro geloso*, Goldoni ar fi avut iarăși un model : „*on me fit son portrait et son histoire à Florence*". Pantalone pîndește toate mișcările soției sale și a practicat o găurică în ușa odăii ei, sub broască, spre a privi, nu fără un anume temei, căci moda cicisbeilor e în floare. Un astfel de galant face cadou soției avarului, un vas de argint și un flacon de aur, și Pantalone, care se sufocă de gelozie, o silește totuși, din cupiditate, să le ia. Felul expeditiv și aproape mistic cum rezolvă conflictul Goldoni, fără să țină seama de stăruința unor vicii în anume condiții sociale, nu convinge, însă punerea problemei e interesantă. Nu erau decît două alternative pentru Pantalone : sau să renunțe la gelozie spre a-și satisface lăcomia, sau să-și învingă zgîrcenia, spre a fi sigur de fidelitatea soției. De obicei, cupiditatea este biruitoare.

Un tip cu totul concret, care scapă unei categorisiri stricte, este Fabrizio din *Gl'Innamorati*, om adulator, bombastic, versatil, nu rău la suflet, bucătar amator, colecționar nepriceput și amfitrion generos chiar în indigență. Un alt autor ar fi scos din el mai multe personaje. Colecția sa de originale *„dei primi maestri dell'arte"*, a sa *„mirabile galleria"* în care se poate vedea un tablou înfricoșat de Tizian, patru *„pezzi stupendi del Van Dyck"*, două *Cine* de Veronese, o *Aurora* de Michelangelo, o *Noapte* de Correggio, e alcătuită numai din copii. Cu tot hiperbolismul său suspect, Fabrizio nu e un mistificator. A dat bani buni pe tablouri, precum spune nepoata sa Eugenia, crezîndu-le autentice. Și dacă nepoata știe că sînt false, asta înseamnă sau pioasă minciună din partea familiei, sau imposibilitatea de a aduce la realitate un exaltat. Goldoni, care a mai tratat ideea în *La famiglia dell'antiquario*, unde eroul este un conte, Anselmo, colecționar de falsuri din incompetență, face teatru cu eroi de roman. O temă asemănătoare a dezvoltat Ludwig Tieck în *Die Gemälde*, în care vedem un prinț colecționar, lăudîndu-se cu un Giulio Romano fals. Stilul lui Fabrizio este grotesc. Un conte este salutat ca „primul cavaler al statului roman", „cunoscut de toată Europa, stimat și venerat de principi și potentați". Acesta îl iartă drept „cea mai sonoră, cea mai ridiculă caricatură a lumii". Sîntem într-o țară cu temperamente focoase, și volubile, în care talentul oratoric e foarte comun, iar răspîndirea gustului pentru arte excepțională, unită cu mîndria de a trăi în mijlocul celor mai ilustre vestigii. Privit local, Fabrizio e scuzabil. Anatole France în *Le crime de Sylvestre Bonnard* a îngroșat bufon caricarea unui tip similar. Michelangelo Polizzi din Girgenti, la care Bonnard speră a afla un manuscris important, e găsit frigînd cîrnați. Odaia este plină de tablouri, individul pictează, vinde vinuri. Și el solicită pe vizitator să-i vadă colecția. *„Ma joie est immense de recevoir des amateurs de peinture."*

Există în teatrul lui Goldoni preocuparea topografică, proprie operei lui Balzac. Caracterele ca fenomene concrete și locale se desprind din ambianța fizică. Vechiul decor convențional din comedia clasică este înlocuit cu o pictură realistă. Contemporan pe de altă parte cu Chardin, Goldoni posedă, sincronic, poezia prozaicului, a interiorului familial. Descripția

e sugerată mai ales dialogic, nu obținută prin efecte de mașinărie. *La casa nova* e o comedie a cărei acțiune se petrece într-un apartament dintr-o casă de raport venețiană. La parter se mută Anzoletto, cu nevastă-sa Cecilia și cu soră-sa Meneghina. La etaj stau două femei singure, Checca și Rosina, ultima nemăritată. În scena primă vedem îndeletnicindu-se cu punerea la punct a unui interior sub ordinele unui tapițer, zugravi, dulgheri, lucrători. Anzoletto vine și schimbă, la sugestia unui amic, destinația camerelor, lucru pe care îl face de vreo două luni mereu. E un indecis și un risipitor. Nu a plătit tapițerul, pe care-l tot poartă cu vorba, dar comandă un dejun pentru zece persoane. Cere împrumuturi, fără succes, cui îi iese în cale. Apartamentul, precum înțelegem din convorbire, are patru odăi în șir, pe care și le rezervă Anzoletto cu soția. Meneghinei i se hărăzește o odaie cu două balcoane, dînd înspre o „curte moartă", întunecoasă, mereu închisă și unde nu se văd decît pisici, șoareci, șopîrle, magazii și se simte prezența unei haznale pestilențiale. Camerele lui Anzoletto sînt *„sopra la strada"* dar trebuie să privească spre canal, dacă cumva casa n-are ea însăși un debarcader, căci noul chiriaș și-a adus boarfele (precum bîrfesc locatarele de la catul de sus) într-o barcă. Bucătăria și odaia pentru slugi dau înspre curtea moartă, deoarece din odaia slugilor de la etaj se vede în camera Meneghinei. Apartamentul are o tindă lungă pe care zidarii au împărțit-o în două cu un zid. Toate aceste detalii de dindărătul scenei le aflăm de la locatari. În cealaltă casă era un pavilion pe acoperiș, o terasă. Casa cea nouă este a unui conte, care dă apartamente cu chirie, reprezentat printr-un om de afaceri melifluu și ceremonios, făcînd plecăciuni și prosternîndu-se mereu *„servitor umilissimo de vussustrissima"*, nu fără a amenința că dacă *vussustrissima*, adică ilustritatea sa, nu plătește *illico et immediate*, va avea de-a face cu justiția. Anzoletto n-a plătit semestrul în apartamentul nou și nici chiria pe un an în cel vechi, unde proprietarul i-a pus poprire pe lucruri. Obiceiul este ca chiriașii unei case să-și facă vizite de politețe. Cei de sus vin jos, cei de jos merg sus. Slugile îndeosebi circulă vertical, ascultați cu o aviditate ipocrită. Din aceste șoptiri și indiscreții aflăm că Anzoletto a mîncat zestrea Meneghinei, cheltuind nesăbuit cu nevasta, amatoare de găini fripte și de limbi

sărate și căreia îi place să joace faraon, cu banco de opt pînă la zece zecchini, în vreme ce Checca se mulțumește dacă se poate spune așa cu *des petits jeux innocents* ca „trei-șapte" și „negustorul la bîlci". Tatăl lui Anzoletto era comerciant de salamuri, unchiul care trăiește bogat și sanchiu a vîndut unt. Ce poate face o fată nemăritată, exilată într-o odaie dintr-un apartament la etaj ? Meneghina comunică cu iubitul ei Lorenzo, care stă la balcon, sub auspiciile doamnei Checca, Rosina, sora acesteia, se roagă să fie lăsată să tragă cu urechea, vrea altădată să asculte ce vorbește soră-sa cu sior Cristofolo, unchiul risipitorului, un fel de *burbero benefico*.

Curiozitatea, indiscreția sînt viții crescute din această existență promiscuă în spațiu exiguu. Străzile, piețele mai ales, sînt mici curți, aș zice niște coridoare comune, unde locatarii se cunosc. În *La bottega del caffè (Cafeneaua)* este un personaj de neuitat, Don Marzio, caracter pluridimensional, la care domină curiozitatea și limbuția. Autorul îl face napoletan. Într-adevăr și în ulițele strîmte și în pantă ale acelui clamoros oraș, oamenii trăiesc în fața casei. Locul unde se petrece acțiunea piesei este o piațetă venețiană. În față se vede o cafenea, la dreapta o bărbierie, la stînga un tripou. Lîngă bărbierie locuiește o balerină. Aci este locul de explorație al lui Don Marzio, care află și spune totul. Află că tînărul negustor Eugenio joacă la tripou cu un conte, că pierde banii, că a amanetat cerceii soției sale și a vîndut marfă din prăvălie spre a acoperi datoriile de onoare, că contele frecventează și întreține pe balerină, fiind de fapt un simplu contopist, care și-a părăsit nevasta la Torino, spre a-și încerca norocul în Veneția. Don Marzio mai are cusurul contrazicerii și scena cu ceasul e de un comic rar. El susține că sînt atîtea ore, patronul cafenelei îi dovedește că chiar ceasul lui arată mai puțin. Don Marzio declară că ceasul merge rău, patronul trage concluzia că e un ceas prost, don Marzio se supără, ceasul nu e prost, merge bine. Atunci — observă patronul — e atît cît spun eu ! Don Marzio, prins în contradicție, se înfurie : „Ești un îndrăzneț. Ceasul meu merge bine, tu spui prostii și vezi să nu-ți dau cu ceva în cap !" Mai multe persoane crezură a se recunoaște în don Marzio și autorul fu amenințat cu spada, cu pumnalul, cu pistoalele. În realitate, marile creații universale sînt acelea în care se recu-

nosc cît mai mulţi indivizi particulari din toate vremurile următoare şi naiva greşală a contemporanilor este de a crede că artistul s-a oprit la fiinţa lor efemeră.

Titlul comediei *La locandiera* a fost rău tradus la noi cu Hangioaica. Mirandolina ţine la Florenţa, cum observă Goldoni însuşi, un *hôtel garni*, rudă cu pensiunea de tip balzacian. Este un prilej pentru autor de a ne prezenta un număr de tipuri adunate accidental. Unul este marchizul de Forlipopoli, marchiz scăpătat, care şi-a vîndut titlul, plin totuşi de importanţa naşterii sale şi notificînd mereu tuturor : *son chi sono, e mi si deve portar rispetto*, sînt cine sînt şi trebuie să mi se poarte respect. Încolo e cam parazit şi linge-talere şi din cauza asta fricos de scandal. Contele d'Albafiorita e un om nou care, după cum susţine marchizul, şi-a cumpărat titlul. Bogat, aruncă banii în dreapta şi-n stînga, încredinţat că fără avere nu-ţi poţi face gusturile. Contele e un urmaş lipsit de ridicul al burghezului gentilom şi rudă cu Turcaret al lui Le Sage. Şi acesta arunca banii : *„À propos, il me semble qu'il y a longtemps que je ne t'ai rien donné... Tiens, je donne sans compter, moi.“* Sîntem în veacul plebeului inteligent şi chiar fin, devenit important prin fericite speculaţii financiare (Voltaire însuşi era un astfel de individ) şi care înţelege să se bucure de viaţă fără timiditate, nedispreţuind titlurile întrucît îi dau satisfacţii de amor propriu. Este însă hotărît că nobleţea ca atare nu mai deţine în acest veac primatul. O astfel de diversitate de personaje (nobili recenţi sau scăpătaţi, actori, slugi) e posibilă într-un hotel. Un act se petrece în sala comună, al doilea în odaia unui cavaler misogin, al treilea în odaia Mirandolinei. Aceasta calcă rufe, vorbeşte cu cavalerul în timpul acestei îndeletniciri casnice. Alături de ea este un coş cu albituri.

Goldoni nu a pus în scenă marea nobleţă, *les Grands*. Beaumarchais a avut această îndrăzneală în Franţa, în preajma revoluţiei. Veneţia era o republică aristocratică, a atinge marile familii ar fi fost o imprudenţă. De altfel, moravurile acestor cercuri par a fi fost austere, caracteristice unei mari burghezii mercantile şi administrative. Exista la Veneţia în vremea autorului o faimoasă „redută“, de fapt un tripou, care atrăgea pe jucătorii din cele patru părţi ale lumii. Veneţia închipuia un fel de Monte-Carlo al epocii, trăgînd fără îndoială profit de

pe urma jocurilor de hazard. Dar îmbogăţirea unora, ruina tinerilor prin manoperile curtierilor erau de natură a produce scandal. Goldoni denunţă, sprijinit de sigur de opinia publică, primejdia tripourilor, dînd un tablou excelent în *La bottega del caffè*, eşuînd în *Il giocatore*. Autorul atribuia în parte căderea piesei demascării relei credinţe a unor jucători, a artifiţiilor curtierilor, presupunînd că ar fi fost cu neputinţă ca piesa lui să nu aibă numeroşi duşmani. De fapt, Republica desfiinţă mai tîrziu reduta în ciuda unor particulari interesaţi şi chiar acei din marele consiliu, cărora le plăcea jocul, votară în favoarea salutarei măsuri. Cînd Goldoni reprezentă cu mare succes *La Vedova scaltra*, se găsi cineva care să-i facă concurenţă, pe o altă scenă, plagiindu-l şi totdeodată ridiculizîndu-l. Goldoni împărţi gratis prin cafenele, cazinouri, la intrarea teatrelor, la protectori, la cunoscuţi, o broşură polemică trasă în trei mii de exemplare. Consecutiv, guvernul institui cenzura pieselor de teatru. Moravurile facile nu sînt deci propriu zis ale marilor familii, atinse cel mult de viţiul mercantilismului, ci ale noblеţei scăpătate sau dubioase.

În *Il cavaliere e la dama*, Goldoni a zugrăvit cu acel dar al atmosferei ce-i este propriu, condiţia aristocraţiei timpului. Acţiunea se desfăşoară la Napoli, deşi materia e de presupus că era culeasă la Veneţia. Donna Eleonora, femeie de naştere ilustră, s-a măritat fără zestre, neaducînd altceva decît un mare nume şi deci satisfacţii de vanitate soţului ei, gentilom napolitan, foarte bogat. Bănuim că gentilomul era fie un om nou, fie în tot cazul un aristocrat mărunt, îmbogăţit prin fericite speculaţii. Astfel de situaţii ce amintesc foarte de aproape de unele din Émile Augier, sînt dese în teatrul goldonian. Gentilomul este exilat pentru că a ucis în duel un om şi moare la Benevent. Văduva trăieşte într-un apartament la Napoli, a cărui chirie n-a plătit-o de mult. Mănîncă pîine muiată în apă. Colombina, cameriera ei, se vaietă. „Ce ai, de ce plîngi ?“, o întreabă stăpîna. „Plîng de foame...“ răspunde ea. Donna Eleonora îi dă ceva să amaneteze. Proprietarul, Anselmo, comersant, o păsuieşte cu chiria, îi trimite provizii de lumînări, cafea, zahăr. Un don Flaminio del Zero, cavaler, trăieşte şi el pe credit, lumînările le ia pe datorie de la Anselmo. Are o moşie pe undeva, a cărei recoltă o scontează pe un an înainte, scu-

zîndu-se față de creditori cu minciuna că grindina i-a bătut grîul. Cavalerul e arogant ca și marchizul de Forlipopoli : „Eu sînt un cavaler — strigă el lui Anselmo — și dumneata ești un josnic negustor, un om plebeu". Se vădește în răspunsul lui Anselmo o conștiință de clasă nouă :

„Josnic negustor, om plebeu ? Dacă ai ști ce vreasăzică negustor, n-ai vorbi așa. Negustoria este o profesie industrioasă, care a fost mereu și este exercitată și astăzi de cavaleri de un rang mai înalt ca al dumitale. Negustoria este folositoare lumii, necesară relațiilor între națiuni ; și cine o profesează cu onoare, cum fac eu, nu se cade a i se zice om plebeu ; mai plebeu e acela care fiindcă a moștenit un titlu și un petec de moșie, își petrece zilele în trîndăvie, crezînd că-i este îngăduit să calce în picioare pe toți și să trăiască dînd porunci. Om josnic este acela care nu-și cunoaște îndatoririle și care vrînd să se ridice în slavă, prin nedreptăți, prin înfumurarea sa, ne face să cunoaștem că s-a născut nobil din întîmplare, meritînd să se nască plebeu."

O asemenea replică trebuie să fi plăcut mult jupînilor Dumitrache venețieni din sală, toți oameni cu sentimentul de a fi onorabili, și Goldoni ne mărturisește că piesa *„fu applaudita sommamente"*. Într-un cuvînt, filozofia socială a lui Anselmo este : merită onoare cine muncește. În *La vedova scaltra* se personifică într-un nobil spaniol, don Alvaro de Castiglia, disprețul de profesiile lucrative. Spaniolul scoate un ceas englez :

— În Spania nu se fabrică ceasuri ? — întreabă Rosaura, văduva isteață.

— Auzi vorbă ! În Spania — răspunde don Alvaro — puțini muncesc.

— Dar din ce trăiesc oamenii de jos ?

— În Spania nu există oameni de jos.

Don Alvaro face cadou Rosaurei, arborele lui genealogic, trimițîndu-i acest mesaj : „Nobilă doamnă, contemplă glorioșii strămoși ai lui don Alvaro, mirele tău, și mîngîie-te de a avea onoarea să treci printre eroinele spaniole". În *Il ventaglio (Evantaiul)* dăm de un conte di Roccamarina, evident lipsit de

venituri. Pantofii și-i dă la cîrpaci să i-i dreagă, nu-și plătește cafeaua, pe care o comandă însă seniorial :

— ...Ei, băiete.
— Domnule ?
— Adu-ne două cafele bune.
— Pentru cine, illustrissime ?
— Pentru mine.
— Amîndouă pentru dumneavoastră ?
— Una pentru mine și una pentru baronul del Cedro.
— Îndată.
— Adu-le repede și făcute anume pentru mine.
Băiatul *(aparte)* — Fiindcă plătește baronul, le-aduc.

Contele are un crîmpei de vie, vinul îl vinde cu doi ani înainte, citește fabule franțuzești, împarte, ca și marchizul de Forlipopoli, protecția sa și e arogant. Cîrciumarul și cîrpaciul se bat pentru o tînără țărancă, Giannina. Contele strigă la ei de departe, fiind și fricos :

— Hei, hei, opriți-vă, vă poruncesc. Sînt eu, bestiilor, eu, contele di Roccamarina. Ei, bestiilor ! Opriți-vă, vă poruncesc.

Contele Ottavio din *La moglie saggia (Soția înțeleaptă)* a binevoit a lua de nevastă pe fata lui Pantalone de' Bisognosi, negustor bogat, de care se plictisește curînd, frecventînd pe marchiza Beatrice. Pantalone se căiește :

„...Asta este remușcarea mea. Asta e durerea mea. Mi-aduc aminte, fata mea, da, mi-aduc aminte, că cu modestie mi-ai mărturisit puțina înclinație pe care o aveai pentru această partidă. M-am lăsat orbit de ambiție, crezînd că a te face contesă, înseamnă a face fericirea ta și a mea."

Chiar maltratată de soț, care o ignoră, dormind în alt apartament, Rosaura nu-i lipsită de vanitate. Se gîndește că avînd copii, aceștia vor fi cu adevărat nobili și pentru acest motiv suferă îngîmfarea și brutalitatea contelui :

— Nu pot să văd sîngele meu oropsit ! — protestează bunul Pantalone.

— Pfi ! Ce mai sînge ilustru !

— Onorat, cinstit şi fără pată ! răspunde negustorul atins în amorul său propriu de comersant.

Contele pune amanet bijuteriile soţiei sale, spre a da zece zecchini marchizei, care a pierdut la joc. Nu mai puţin propune lui Pantalone să-şi ia fata acasă. Şi fiindcă aceasta refuză, prinde ură pe ea şi concepe planul sinistru de a o omorî, cu o limonadă otrăvită. Lucrurile iau gravitate schilleriană. Însă Goldoni nu suportă tragicul, preocuparea lui pedagogică este de a-şi corecta pînă la sfîrşit eroii. Servitorul prinde de veste, contelui îi pare rău şi-n cele din urmă se împacă cu Rosaura. Ceea ce, de fapt, e neverosimil.

O particularitate a veacului, pe care a ridiculizat-o Goldoni, este existenţa tolerată, ba chiar cultivată ca o modă în lumea bună, a cicisbeilor. Ce sînt aceştia, vom vedea în lată. Neuitaţii Lelio şi Florindo din *La moglie saggia* sînt propriu zis nişte paraziţi, care circulînd de la o casă la alta, precedaţi de slugile lor cu torţele aprinse, aduc omagii stăpînei casei, mîncînd şi bînd ce găsesc, şi bîrfind :

— Ce zici de cină ?

— Avînd în vedere că a fost improvizată, nu era rău.

— Numai lucruri proaste.

— Marchiza cheltuieşte, dar e rău servită.

— Nu era vînat.

— Şi supa cu pîine prăjită ! Părea apă chioară.

— Nu mi-a displăcut pateul.

— Da, am băgat de seamă : ai mîncat numai jumătate.

— Şi dumneata restul.

De la marchiză cei doi paraziţi se transportă la Rosaura să ceară vin de Canare. Lelio, prevăzut totdeauna cu un tirbuşon, destupă flaconul. Dimineaţa se duc la marchiză să bea ciocolată (cu vanilie, atrage atenţia Florindo feciorului). În cele din urmă, contele îi dă pe uşă afară ca amici prefăcuţi. Lelio şi Florindo ţin de urît doamnelor, avînd grijă să nu se angajeze prea mult. Un cicisbeu sau un „*cavalier servente*" este de fapt un galant, tolerat de soţ, ţinînd companie doamnei, însoţind-o la

plimbare, alimentînd conversația. Cultul oscilează de la simplele omagii pînă la intimități. Rosaura, văduva isteață, e adorată de patru bărbați, trei vor s-o ia în căsătorie, printre care Monsieur le Bleau, un francez. Acesta nu se omoară spre a deveni soțul văduvei, meseria lui este de *cavaliere servente*. Dintr-o carte pe care o citește Marionette, subreta Rosaurei, aflăm următoarele : „Tatăl trebuie să procure fetei un soț, ea trebuie să-și procure un cicisbeu. Acesta va fi secretarul intim al doamnei, și ea va fi mai dependentă de el decît de soț. Persoana cea mai folositoare unui soț bun, este cicisbeul, fiindcă acesta îl ușurează de multe sarcini și moderează spiritul neliniștit al unei soții capricioase." Monsieur le Bleau e un profesionist al cicisbeismului . Știe să cadă în genunchi, să spună cuvinte care oricît de caricaturale, obligă foarte mult, precum recunoaște Rosaura însăși. Dar mai ales e prevăzut cu tot ce trebuiește spre a da asistență cosmetică doamnei. Are foarfece cu care taie firele de păr rebele, ace de cap cu care prinde vițele, pieptene cu care potrivește tupeul, puf și pudră cu care îl pudrează, un cuțitaș cu care înlătură pudra de pe frunte, oglindă pe care o oferă doamnei să se privească, apă parfumată cu care se spală pe mîini. Le Bleau posedă știința unui coafor de dame. Goldoni nu exagera pe cît se pare, acest soi de purtare al tinerilor nu era o excepție la Veneția, de vreme ce Gaspare Gozzi, fratele celebrului autor de basme dramatizate, într-un *„sermone"* în versuri *Gl'innamorati,* ne pictează un astfel de tip efeminat. Gozzi se plimba într-o zi pe *„via delle merci"*, privind în vitrinele librăriilor. Cineva îl lovește în mers, cu umărul stîng. Se uită. Vede un mic ins, *„un personcino"*, învăluit în mantie de mătasă lucioasă ca cristalul. În cap părul frizat magistral, totul pare dintr-o bucată. Pe sub mantela fîlfîitoare se zărește un veșmînt policrom. În urmă lasă o dîră de parfum precum panierul de flori al unui grădinar. Să fie bărbat, să fie femeie ? se întreabă Gozzi. Individul pătrunde într-un magazin, unde se vînd obiecte pentru călăreți : zăbale, scări de șea. Negustorul scoate din niște cutii cîteva cartoane cu ace de păr, flamande, și altele, în furcă, nemțești. Junele alege competent. Vine un alt tînăr. Amîndoi rîd și se destăinuiesc drept recenți *„servitori di dama"*. Al doilea scoate dintr-o sacoșă o oglindă, o cutie cu pudră, o alta de aur plină cu *„nei"*, adică cu niște

buline negre ce se lipeau pe obraz ca niște negi artificiali, așa zisele *„mouches"* sau *„points de beauté"*. Mai scoate un pieptene de fildeș, o sticluță cu un parfum de aruncat în obrazul doamnei cînd leșină sau e sufocată de mirosuri grele. Activitatea diurnă a unui cicisbeu a descris-o incisiv G. Parini în *Il giorno*, prezența la toaleta capilară a doamnei, dejunul :

Prînzul e gata. Dintr-un salt
Sări în picioare și întinde, tinere Senior, mîna
Doamnei tale și cu puterea ta susține-o

Cînd cade dulce în spre tine
Și condu-o la masă. Invitații
Să vină după voi ; iar soțul
La coadă.

Trebuie să constatăm că cicisbeul mai are în anume împrejurări și altă funcție socială, care stăruie în lumea capitalistă, aceea de a distra femeile în vîrstă. Vittoria se miră în *Le smanie per la villeggiatura* de faptul că soția contelui Anselmo, o *„anticaglia"*, cum s-ar spune o piesă de anticariat, și-a luat drept cavaler servent un tînăr de douăzeci și doi de ani, blond, cîrlionțat, alb și roșu la față ca un trandafir. „Știi cum stau lucrurile — îi explică cineva. — E unul dintre tinerii fără mijloace, care se sprijină ici și colo unde pot, și se atașează de vreuna din aceste doamne vetuste, care le plătesc drumul și le dau și cîte un zecchin să joace."

Trecînd la clasa mercantilă, constatăm și aici prezumția și distincția de clasă. O piesă interesantă din acest punct de vedere este *Un curioso accidente*. Acțiunea se petrece la Haga, și Goldoni afirmă a se fi bizuit pe o întîmplare adevărată ce-i fusese împărtășită de doi corespondenți la Veneția ai unui mare negustor olandez. Negustorul adăpostise în casa lui un ofițer francez rănit, de care se îndrăgostește fiica sa. Ofițerul este nobil. Comerciantul nu bănuiește cele întîmplate și aplaudă ideea căsătoriei ofițerului cu fata unui financiar, mai bine zis bancher, la fel de bogat, fiind chiar gata a ajuta pe tineri să fugă. Dar nici comerciantul, nici bancherul nu admit să-și dea fata după un nobil scăpătat. Comerciantul se miră totuși de rigoarea bancherului : „Nu e decît un speculant, ridicat din

noroi, și îmbogățit la sunetul vaietelor poporului. Vrea el să se pună la întrecere cu negustorii Olandei ?... De o parte puțină noblețe fără avere, de cealaltă ceva bogăție accidentală, mi se pare că se compensează și că fiecare poate fi mulțumit." Prin urmare negustorul se crede superior ca muncitor cinstit, speculatorului. Dar fapt remarcabil, și bancherul nutrește aceeași iluzie despre sine și nu face caz de noblețe. „Detest pe francezi — declară — fiindcă nu sînt prieteni ai traficului și ai trudei, ca noi ; nu se gîndesc decît la mese, spectacole, plimbări." În fine noblețea fără avere nu-i nimic pentru el. În înfierbînțeala discuției, cei doi vorbesc ca marchizul și contele din *La locandiera :*

— Pentru ce nu i-o dai pe a dumitale ! — strigă bancherul.
— Pentru că... pentru că nu vreau să i-o dau ! răspunde comerciantul.
— Nici eu nu vreau să i-o dau pe-a mea.
— Între mine și dumneata este o diferență.
— Nu văd diferența.
— Se cunosc preocupările dumitale.
— Iar scopurile dumitale nu se pot ști.
— Ești prea colțos.
— Dacă n-aș fi în casa dumitale, ți-aș spune mai multe.
— Vei vedea cine sînt eu.
— Puțin îmi pasă de dumneata.

De reținut că Goldoni a scris o piesă *Falimentul (la Bancarotta)* în spiritul teatrului nordic din secolul următor.

În general snobismul este boala specifică a burgheziei. La Livorno, în casa lui Leonardo, este agitație mare. Leonardo, soră-sa nubilă, toți vor să plece la băi. Acestea sînt *Furiile vilegiaturii.* Leonardo e dator vîndut, aleargă pe la toți droghiștii să capete pe datorie cafea, ciocolată, zahăr, mirodenii pentru bucătărie și bine înțeles, lumînări. Festinurile nocturne, jocurile de hazard în frunte cu faraonul cer iluminație mare, candelabre și sfeșnice. Goldoni profită de prilej spre a face puțină reclamă lumînărilor venețiene. „Cumpărați — îndeamnă Leonardo — ceară de Veneția. Costă mai mult, dar durează mai mult și e mai frumoasă." Acești oameni merg la băi ca să nu se desca-

lifice rămînînd la oraș, cheltuiesc nebunește, spre a se lua la întrecere cu „marchizii florentini, care au feude și moșii considerabile, funcții și demnități grandioase", ei, care n-au decît o sfoară de pămînt la țară. La modă pentru femei este o rochie numită „*mariage*" de mătase „*uni*", cu garnitură în două culori concordante. Pentru o asemenea rochie una și-a luat materialul pe credit, plătind un scudo pe lună, iar alta și-a vîndut două cearceafuri, o față de masă de Flandra cu două zeci și patru șervete. Vittoria trage nădejde să cîștige la joc. „Nu — mărturisește ea — nu cultiv jocurile mărunte. Nu-mi plac, nu mă pot aplica. La oraș joc uneori de complezență, dar la țară distracția mea, pasiunea mea, este faraonul." Nenorocirea stă în aceea că spre a emula cu cei bogați care merg în vilegiatură cu o societate numeroasă, snobii se spetesc în cheltuieli, întreținînd paraziți, precum e acel Ferdinando care intră prin bucătării, bîrfește, se agață de unul și de altul. „Vezi bine : la țară e nevoie să ai companie. Toți se silesc să aibă cît mai multe persoane ca apoi să audă spunîndu-se : cutare are zece persoane, cutare șase și cutare opt ; cine ia mai mulți e mai considerat. Ferdinando e o persoană care se adaptează perfect. Joacă orice joc, e mereu vesel, spune drăcovenii, mănîncă bine, face onoare mesei, suferă să fie luat în rîs și nu se formalizează de nimic."

Pantalone a devenit în teatrul goldonian bunul burghez bătrîn, tată ori unchi, arierat în idei, aparent tiran și absurd, însă în fond sensibil, cu solide sentimente familiale și refractar disipației și imoralității generației noi. *I rusteghi*, comedie în dialect venețian, sugerează, e adevărat, ideea de rusticitate în titlul tradus impropriu *Bădăranii*. Dar rusticii sînt de fapt orășeni și negustori, niște „*salvadeghi*" ca eroii lui Emil Gîrleanu, patriarhali, ursuzi, tombatere fricoase la noutăți. Leonardo nu pășește în localurile publice, nu merge în casă la nimeni, nu mănîncă, precum zice, coastele nimănui, petrece doar cu alți trei sălbateci sau urși ca și el, la el acasă, „*con serietà e riputazion*". Mulțumirea lor este a mînca bine claponi buni, găini grase, cotlete de vițel, totul bun și ieftin, și asta acasă, fără scandal, fără murmure, fără nimeni care să-ți bată capul.

— Și nimeni — observă Leonardo — nu știe de treburile noastre.

— Și sîntem stăpîni noi — îi ține isonul Maurizio.
— Și muierea nu poruncește — continuă Leonardo.
— Iar copiii sînt copii — încheie celălalt.

Maurizio nu suferă luxul femeilor. Cît trăiește nu vrea nici mantale, nici scufii, nici cercuri de umflat rochia, nici garnituri, nici bigudiuri pe frunte. Concepția ursilor despre femeie este foarte retrogradă : „cine a zis *donna* (femeie) a zis *danno* (pagubă)".

— Și totuși, să-ți spun drept — se spovedește Leonardo — mi-au plăcut.
— Și mie ! — mărturisește alt „salvadego".
— Dar acasă.
— Și singuri.
— Cu porțile închise.
— Și cu balcoanele încuiate.

Băieții sînt crescuți în aceeași recluziune. Ce poate fi mai dureros pentru un venețian decît nă nu se plimbe prin piața San Marco ? Și totuși Filippetto, fiul lui Maurizio, este în această condiție : „...eu nu cred să fi trecut în viața mea de trei sau de patru ori, prin piață ; ce face el, vrea să fac și eu". După cină tatăl se culcă și noapte bună. Evident, avem de-a face cu un exces de prudență și totuși, cînd soția mai îndrăzneață a unuia din ei izbutește să-i desălbăticească puțin și să-i facă să admită în casă un conte, noi știm ce poate însemna asta. Contele va deveni cicisbeu.

Pantalone ca părinte își iubește copiii și cînd crede că fata e bolnavă, ca în *La finta ammalata*, chiamă doctori, cheltuiește, își frînge mîinile :

„Sărăcuța ! răul i se urcă la cap. Iute, vreau să chem doctori, să fac consult. Va veni doctorul Onesti, va veni doctorul Buonatesta, voi chema și pe altul, voi să fac consult. Biata mea fată ! Nu o am pe lume decît pe ea !"

Comedia clasică ne-a obișnuit cu servitori care sînt sau proști sau vicleni. *Les fourberies de Scapin* sînt un exemplu. Un prostănac, mai mult ironic, este *Succianespole* (Suge — moșmoane) din *Gl'innamorati*, care răspunde laconic cu „Domnule

da" și „Domnule nu", *Gnor si* și *Gnor no,* la comenzile stăpînului, neînsoțite de bani :

— Știi să faci budincă de macaroane ?
— Gnor si.
— Un fricando franțuzesc ?
— Gnor si.
— O supă cu zarzavaturi ?
— Gnor si.
— Cu perișoare.
— Gnor si.
— Și cu ficăței fripți.
— Gnor si.
— Ai bani de cheltuială ?
— Gnor no.
— Ți-am dat totuși un zecchin.
— Sînt zile de-atunci.
— L-ai cheltuit ?
— Gnor si.
— Și leafa care ți-am dat-o ai cheltuit-o ?
— Gnor si.
— Și nu mai ai nici un ban ?
— Gnor no.

Totuși Goldoni introduce servitori înțelepți și devotați. Paolo din *Furiile vilegiaturii* dă stăpînului sfaturi de moderație în cheltuieli. Corallina, servitoare văduvă, născută și crescută în casa negustorului Ottavio, adăpostește în casa ei pe Florindo, fiul aceluia, izgonit prin intrigele unei mame vitrege, care umblă să-l desmoștenească. Această „*serva amorosa*", adică de fapt devotată, întreține pe tînărul ei stăpîn împletind și vînzînd ciorapi. Deși tînărul iubește pe altcineva, se crede obligat, din recunoștință, a propune Corallinei s-o ia în căsătorie. Servitoarea se împotrivește : „Fiu al unei case bogate și oneste, vrei să te înjosești însoțindu-te cu o servitoare ?"

O situație relativ asemănătoare, dar mai gravă, găsim în *La Pamela nubile,* cu subiect scos din vestitul roman sentimental al lui Richardson. Lordul Bonfil se îndrăgostește de Pamela, cameriera mamei sale, fată a unui țăran, și încearcă a-i obține

dragostea fără obligații. În romanul englez, nobilul cu intenții la început neoneste, acceptă să ia de nevastă pe fata de extracție joasă, însă virtuoasă. Dar — observă Goldoni — dacă la Londra un lord nu derogă de la legile nobleței însoțindu-se cu o țărancă, la Veneția un aristocrat care ia o plebee își privează fiii de titlu. De aceea lordul nostru trece prin mari îndoieli și consultă pe lordul Artur, care-i enumera cazurile cînd un aristocrat poate să ia în căsătorie o femeie de naștere ingrată : de pildă cînd e foarte bogată, cînd tată-său e un mare dregător care-l poate ajuta în carieră și altele de soiul acesta. Totuși, adaogă lordul Artur, decisivă este opinia publică. Aceasta condamnă mezalianța. De remarcat că Pamela nu suferă de loc de complex de inferioritate. „Sîngele nobil — zice ea — e un accident al soartei ; omul mare se caracterizează prin fapte nobile." În cele din urmă Goldoni găsește un *deux ex macchina*. Pamela este fiica unui conte scoțian ascuns sub nume fals. În chipul acesta opinia publică este satisfăcută. E interesant totuși că Goldoni lua în discuție prejudecățile de clasă.

Goldoni a făcut, ca și Molière, caracterologie diferențială. Bătrînii sînt egoiști și tirani, tinerii zăpăciți sau nătîngi. Lelio din *La Serva amorosa* e un monument de prostie :

— Mamă, cînd moare cineva, nu e așa că oamenii plîng ?
— Sigur, va trebui și noi să plîngem.
— Cînd ?
— Cînd vom primi vizite de condoleanță.
— Cînd va fi nevoie, să plîng, să-mi spui.

„Frumoasă rasă va ieși din tine" se indignează de el chiar mamă-sa. Femeia este zugrăvită capricioasă și nebună ca fată, potolită ca soție, avizată ca văduvă tînără, extravagantă ca femeie matură.

La locandiera reprezintă în opera goldoniană ceea ce este *Le misanthrope* în aceea a lui Molière. Petulantă scenic, ea tratează o idee gravă, care însă nu se percepe, fiindcă Goldoni nu cunoaște tehnica tușului, rîsul lui fiind cromatic ca laguna venețiană. Cavalerul de Ripafratta nu urăște toată umanitatea, ci numai jumătate din ea, adică pe femei, fiind misogin. Ne este necunoscut accidentul originar care dă cavalerului această

aversiune ; pe scenă el vine cu o filozofie făcută : „Nu-i primejdie pentru mine să mă cert cu cineva din pricina femeilor. Nu le-am iubit, nu le-am stimat și am crezut totdeauna că femeia este pentru om un infern insuportabil." N-a fost niciodată îndrăgostit, ai lui au făcut și pe dracul în patru să-l însoare, fără succes. A fost singurul la părinți, e bogat, petrece cu prietenii și pe cît înțelegem, vînează, plăcîndu-i cîinii. Acest amănunt e interesant. Cîinele este credincios, cavalerul a avut deci dezamăgiri la capitolul fidelității. Alceste căzuse la mizantropie din motive asemănătoare. Îl indignase lipsa de sinceritate a semenilor săi, voia ca omul să spună ceea ce gîndește :

Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur
On ne lâche aucun mot qui ne parte du coeur.

Și cavalerului îi place sinceritatea. *„Oh, quella sincerità è pure la bella cosa !"* „De ce nu pot să văz în ochi femeile ? Fiindcă sînt prefăcute, mincinoase, lingușitoare." În misoginismul cavalerului intra totuși și o altă pricină. Sîntem într-un veac, unde scăpat de sub jugul bisericesc, spiritul, devenit egoist, vrea să guste *„la douceur de vivre"*. Cavalerul se teme : „...să mă îndrăgostesc ? Spre a pierde libertatea ?" Dar iată că Mirandolina, patroana locantei, jignită de indiferența cavalerului, izbutește servindu-l cu atenție infinită, să-l facă mai sociabil. În cele din urmă cavalerul capitulează. Chiar în noua ipostază cavalerul nu-și schimbă radical părerea despre femei și spre a se salva încearcă să fugă. „M-a învins — zice — cu gingășia, încît aproape mă simt obligat s-o iubesc. Dar e femeie, nu vreau să mă încred în ea. Vreau să plec. Mîine o șterg." O *„incognita forza"* asaltează sufletul său. Cavalerul se simte căzut în laț, fără scăpare. Temperamentul său se destăinuie eruptiv și violent. Zgîlțîie ușile, e gata să le spargă spre a intra în odaia Mirandolinei, amenință pe camerier cu crăparea craniului, cere o spadă să se bată în duel cu contele, care îl arată cu degetul ca îndrăgostit. Sufletul cavalerului e combătut cornelian de două puteri : pasiunea și rușinea de a se desvălui slab. Cînd contele, intrînd Mirandolina, strigă : „Iată pe domnul cavaler. E îndrăgostit de dumneata", cavalerul ripostează : „Eu îndrăgostit ? Nu e adevărat, minți !" Faptele

par a da dreptate misoginului. Mirandolina, satisfăcută în amorul propriu, nu înţelege a duce lucrurile mai departe şi se mărită cu camerierul. Cavalerul varsă ocări furibunde :

„Da, blestemato, mărită-te cu cine vrei. Ştiu că m-ai înşelat, ştiu că triumfezi de a mă fi înjosit şi văd pînă unde vrei să încerci toleranţa mea. Ai merita să-ţi plătesc înşelăciunile cu un pumnal în sîn, ai merita să-ţi smulg inima, şi s-o arăt femeilor linguşitoare, femeilor înşelătoare. Dar ar însemna să mă cobor de două ori. Fug din ochii tăi, blestem linguşelile tale, lacrimile tale, prefăcătoriile tale ; tu m-ai făcut să cunosc nefericita putere pe care o are asupra noastră sexul tău şi m-ai făcut să învăţ pe spinarea mea, că spre a o birui, nu ajunge s-o disprețuieşti, trebuie să fugi din faţa ei."

Ce va face cavalerul de Ripafratta de aci înainte ? Întîmplarea sa a scos la lumină temperamentul său melancolic, ameninţat de vapori negri. El este un idealist absolut, care transpus în epocă romantică, va deveni fie un eremit căutînd consolaţiuni în natura alpestră, fie un ascet de salon, trecînd printre femei cu ochi ironic şi rece.

Goldoni e urmărit de ideea insuficienţii originare a femeii şi în *Le Donne curiose*, sub pretextul de a reabilita în public reuniunile francmasonice, nu face decît să scoată în evidenţă la oamenii căsătoriţi, regretul periodic al celibatului. Pantalone de'Bisognosi, negustor veneţian, şi alţi familişti din Bologna se întîlnesc din cînd în cînd într-un apartament închiriat, ale cărui chei le au fiecare, luînd masa împreună, citind, petrecînd nevinovat. Femeile sînt excluse : *„Cussi è i patti della compagnia"*. Femeile, spune Pantalone, sînt cauză de gelozie şi de discordie. Şi de altfel, „amorul prieteniei" este mai nobil şi mai puţin periculos şi nu trebuie amestecat spre a-l cultiva, cu alte amoruri. Deşi iubind femeile, bărbaţii acestei reuniuni, au o prevenţie împotriva lor, socotindu-le inferioare sub o anume latură. Ottavio adoptă faţă de soţia sa un stil imperturbabil. Reuniunea bărbaţilor din Bologna e un fel de club, unde o ceată de Thorwalzi se ascund de respectivele lor Nore, nu numai în afaceri dar şi în petreceri, considerînd că femeia este inoportună chiar ca păpuşă.

Cea mai originală latură a operei goldoniene este comedia populară, zugrăvind *„il basso popolo"* veneţian, instinctual,

violent, fără retenție în vorbire, dar cinstit și bun la suflet, Genul „*poissard*" îl ilustrase în acel secol, în Franța, J. J. Vadé într-un poem *La pipe cassée*. Prefața ediției din 1798 lămurea că „*le poissard*" nu trebuie confundat cu genul burlesc. El pictează după natură, lumea umilă, care nu-i lipsită de farmec. Vadé era proclamat „*le Teniers de la poésie*". Un Teniers într-adevăr este și Goldoni în *Il campiello*, prin care pătrundem într-una din acele piațete venețiene, care sînt un fel de curți interioare, loc de viețuire obștească a locatarilor. Piesa n-are nici o intrigă, este o simplă succesiune de dialoguri surprinse, într-un limbaj intraductibil. Intră în scenă Zorzetto, cu un coș plin de vase de faianță și cu un săculeț în mînă, chemînd cu o cantilenă, la loteria numită la Venturina :

Fetelor, cine începe jocul ?
Veniți colea la sacul cu norocul.

Femei, fete aruncă banul. Cînd se strîng șapte gologani, Zorzetto dă la fiecare săculețul să tragă un număr, prilej de gîlceavă și altercații. Cîștigătoarea alege o farfurie adîncă. Donna Cate și donna Pasqua, femei bătrîne, ultima cam surdă, vorbesc. Cate se plînge că n-are dinți. Ia degetul celeilalte și i-l poartă de-a lungul gingiilor ei ; o pune să-i pipăie două rădăcini de măsele și un dinte gros. „Mănînci bine ?" — o întreabă Pasqua. „Cînd am ce", răspunde Cate, care în ciuda vîrstei, avînd și fată mare, vrea să se mărite. Nu mai e tînără, dar sînt patru care o așteaptă. Pe urmă trece Anzoletto, vînzător ambulant de mărunțișuri, de ace și șireturi. Cate se tocmește cu el asupra zestrei, dacă ia pe fata ei Lucietta, îi dă pat, îi dă cearceafuri, îi dă îmbrăcăminte și în mînă zece ducați. „Ai bani ?" — întreabă Anzoletto. Orsola e agasată de Pasqua, care nu aude : „Ești surdă, sărăcuța de tine !" îi strigă ea. „Eu surdă ? — se miră donna Pasqua — azi dimineață auzeam." Mai încolo se adună toți în jurul unei mese ca să joace „*alla semola*". Vîră toți în mălai cîte un ban, una amestecă mălaiul și face purcoaie, fiecare își alege unul să vadă dacă-i iese vreun gologan. Pasqua joacă cu bani de împrumut. Anzoletto se supără că Lucietta s-a dus la Orsola, îi trage o

palmă, pe Zorzetto băiatul aceleia îl face scîrnăvie. Zorzetto zvîrle cu pietre în fereastra Luciettei, Orsola iese cu o tigaie în apărarea fiului, fetele strigă „*agiuto*", băiatul de la locantă vine cu o armă de foc. Apoi se potolesc și se pupă toți.

Goldoni cunoștea bine Chioggia, orășel de pescari, mai jos de Pellestrina, fusese acolo „*cogitor*". O stradă lungă și lată, imitînd longitudinal piața San Marco, trei mari canale (Vena, San Domenico și Lombardo) și alte cănăluțe, ticsite de bărci de tot soiul, cu vîsle sau cu pînze cîrpite, aceasta e Chioggia, unul dintre cele mai însemnate porturi de pescari din Italia care atunci avea patruzeci de mii de locuitori. Autorul trăise în mijlocul acestei populații tumultuoase și șugubețe, de pescari, mateloți, femei limbute, împletitoare de dantelă pentru care strada este sala comună. Aci se petrec întîmplările mărunte din *Le baruffe chiozzotte (Încăierările de la Chioggia)*. Canocchia vinde pe drum dovleac copt, cu care Tofollo, barcagiu, tratează pe Lucietta. Titta-Nane, pescar, se supără, avînd de gînd să se însoare cu Lucietta, sare cu un cuțit la Toffolo, acesta strigă „*Agiuto*". Ajung toți la „*cogitor*". Padre Fortunato, pescar, se cam codește să meargă, nevastă-sa face pe surda, el vorbește în jargon chioggiot, indescifrabil din cauza inhibiției consoanelor : obesc ca la Chioggia, Măia Ta. Cogitorul se irită, nu înțelege o iotă, deși venețian, îl dă pe ușă afară. Lucietta, Orsola, Pasqua, Libera se ciorovăiesc. „Titta-Nane este logodnicul meu !" — strigă Lucietta. „S-a deslogodit" zice Checca. „Nu e adevărat" — susține Pasqua. „A auzit toată mahalaua" — declară Libera. „Ești o moară hodorogită" — se supără Pasqua. „Taci strîmbo ! — sare Orsola, și așa mai departe. Se iau toate la bătaie. La urmă, firește, se împacă. Sînt oameni inocenți, cu obrajii tăbăciți de vînt și de soare, riscîndu-și viața pe Adriatica, spre a fi speculați de negustorii de pește, care nu se mișcă de pe scaun, cum susține Toni, „*i se fa ricchi co le nostre fadighe*". Natural, limbajul inefabil și intemperanța verbală ce traduc candoarea eroilor, sînt unele din farmecele acestei comedii.

Însușirile tehnice eminente ale lui Goldoni sînt naturalețа, vivacitatea, repeziciunea dialogului, definiția scurtă și clară. Astfel, din cîteva replici ale marchizului de Forlipopoli

și contelui d'Albafiorita, știm unde ne aflăm, cine sînt eroii, care este caracterul lor. Molière este lipsit de impulsivitate, solemn și racinian, rîsul lui e pentru regi. Ceea ce anulează puțin din valoarea de observație științifică a teatrului goldonian este intenția pedagogică, în virtutea căreia autorul vindecă viciile în ultimul act. Cămătarul abject aruncă cu silă caseta cu bani, contele criminal, care pusese otravă în limonada soției, devine subit un soț bun. Ceea ce e împotriva naturii, neținîndu-se seama de factorii obiectivi și de pregătirea procesuală a oricărui salt. Însă Goldoni trebuie iertat fiindcă era un optimist.

Reacțiunea împotriva reformei lui Goldoni veni din partea contelui Carlo Gozzi, venețian și el, căruia îi displăceau operele „*plebee e trivialissime*" ale fiului de doctor, denumit și „excrement al lui Molière". Gozzi încearcă să reînvie în parte teatrul dell'arte, reintroducînd măștile și indicînd sumar rolul lor. Contra reforma lui consta în a aduce pe scenă lumea basmelor, cu vrăji, metamorfoze, balauri cu șapte capete, femei-șarpe, regi-cerbi, corbi. Unele din ele sînt extrase din *Cunto de li cunti* al napolitanului Giambattista Basile, precursor italian al lui Perrault și al fraților Grimm. Hilarele măști italiene apăreau cu toate caracterele lor terestre în plan fabulos. Pantalone era amiral sau ministru sau secretar al împăratului Chinei, Tartaglia devenea prim-ministru, Brighella, căpitan. În graiul său venețian, Pantalone mărturisea că nu știuse pînă atunci de China decît că era un praf contra friguri-lor, adică chinina, și se mira cum e cu putință ca Prințesa Turandot să aibă silă de bărbați și să le pună obscure ghicitori, trimițîndu-i la moarte, dacă nu le dezleagă. La Veneția „*no nasce putte, che odia i omeni*" (nu se nasc fete care urăsc oamenii) etc. *Le fiabe* avură un succes fulgerător iar apoi, pretinde Francesco de Sanctis, totul rămase o idee frumoasă, curînd uitată. Cu toate astea, Schiller traduse *Turandot* și romanticii salutară fantasticul și metafizicul operei gozziene. De la Boccaccio încoace, nimeni în Italia n-a încercat să corecteze viciile oamenilor cu un rîs mai cristalin și mai rațional decît al lui Goldoni. Venețianul se înscrie printre marii fiziologiști. Însă călătoria în vis aduce și ea adevăruri despre natura umană

și hieroglifica basmului intră și ea în metoda realistă. De aceea îl văd pe cordialul Carlo Goldoni plimbîndu-se la Liston, prin fața elegantei Loggetta a lui Sansovino, cu tricoul pe cap, și cu bastonul puțin îndepărtat de trup împreună cu contele Carlo Gozzi, urmați de oameni vii și de fantasme, de Don Marzio, cavalerul de Ripafratta, Titta-Nane și Tofolo, Pantalone, Brighella, Tartaglia, principi chinezi și indieni, cerbi, corbi și balauri.

Roza lui Condillac

Îmi aduceam aminte obsedant, din lecturile juvenile, de *Trandafirul* lui Condillac, de aceea am luat în mîini exact aceeași ediție pe care o consultasem întîia oară *(Oeuvres de Condillac,* nouvelle édition, revue et corrigée par l'auteur. Paris, Guillaume, 1821). De data aceasta am descoperit și alte elemente. Întîi, tendința de a simplifica : „*Quelles que soient nos connaissances, si nous voulons remonter à leur origine, nous arriverons enfin à une première pensée simple qui a été l'obget d'une seconde, qui l'a été d'une troisième et ainsi de suite*". De mult am impresia că a gîndi înseamnă a provoca inextricabilul, deoarece procesul cerebral începe cu despicarea firului de păr în opt. Monotonia este metoda prin care psihiatrii obțin eludarea iritației provenite din introspecția delirantă, omul unui singur gînd simplu fiind un om adormit. Este imposibil să te urci gîndind la un gînd simplu. Iluzia provine din matematici unde unitatea servește ca factor bazal, însă unitatea de aci echivalează cu cel mai complex gînd ieșit din reducție, așa cum sinteza presupune contrastele.

Condillac ne-ndeamnă să înțelegem marea împărțind-o în picături. Prin urmare, analiza pe care o propune Condillac, aplicată la viața psihică, spre a găsi un fenomen originar simplu, e o aberație de geometru rătăcit în faptele morale : „*Par conséquent, le seul moyen d'acquérir des connaissances, c'est de remonter à l'origine de nos idées, d'en suivre la génération et de les comparer sous tous les rapports possibles : ce que j'appelle analyser (Essai sur l'origine des connaissances humaines).* Goethe nu putea nici el înțelege plantele, decît reducîndu-le, ca generațiile biblice, la un singur strămoș, numit *Urpflanze.*

Aceasta e o conformație mintală franceză și Condillac caută și el certitudini inutile și claritați absurde ca și Descartes : „*Nous sentons notre penée ; nous la distinquons parfai-*

tement de tout ce qui n'est point elle ; nous distinguons même toutes nos pensées les unes des autres : c'en est assez. En pourtant de-là, nous partons d'une chose que nous connaissons si clairement, qu'elle ne saurait nous engager dans aucune erreur." Pentru Condillac, care a scris și o gramatică, inconsistența verbală mi se pare gravă. Așa dar, după Condillac, gîndirea este un fapt pe care îl cunoaștem *clar*. Că e un fapt sigur, nu mai e „îndoială" și Descartes, cum s-a observat după aceea, nu mai avea nevoie de *cogito ergo sum*, adică *ergo*, pentrucă existența și gîndirea sînt momente inseparabile, și nu e posibil să determini certitudinea decît cînd ai de ales. Gîndirea e singurul fenomen originar evident, în afară de el nemaifiind decît ipoteza negîndirii, care și ea nu-i decît simplă abstracție, deci tot gîndire. Prin reflecție, adică prin gîndire Descartes vrea să demonstreze certitudinea gîndirii, pe care o avea însă cînd a luat hotărîrea de a gîndi. Dar tautologia lui Descartes e o simplă reprezentație filozofică în scopul de a extrage o regulă. Raționamentul său e acesta : *Je pense donc je suis.* Propoziția e indiscutabilă. De unde urmează „*clairement que pour penser il faut être*". Clară este dar numai deducerea gîndirii din existență, prima propoziție nu-i clară, ci numai evidentă. Regula mai departe va fi claritatea și distincția, etc. Ceea ce spune Condillac nu rimează în nici un fel. În ce chip distingem gîndirea „*de tout ce qui n'est point elle*" ? Ce există oare empiric, nu speculativ, în afară de gîndire ? Aci am un fluture. Senzația fluturelui nu poate să fie mai sigură decît fluturele, care nu există decît prin senzația mea, în afară de care nu există nimic, decît concepte, care însă sînt tot gîndire. Deci gîndirea e un fapt axiomatic, evident. Dar clară și mai ales distinctă, deci definibilă, discriminabilă ? Nimeni nu-și dă seama cînd începe și cînd încetează a gîndi, iar cît despre a distinge gîndirea de ceea ce nu este gîndire, vezi mai sus. Atunci și „confuzia" e clară ca și simplul fapt psihic. Condillac mai hazardează și altceva : „*nous sentons notre pensée*", făcînd din gîndire o senzație. Dar atunci senzația nu mai este elementul primar al cunoașterii. Orice senzație are un obiect exterior și dacă simțim gîndirea înseamnă că această gîndire există în sine ca obiect al senzației, transcendental. „*Concluons qu'il n'y a point d'idées qui ne soient acquises : les premières vien-*

nent immédiatement des sens; les autres sont dues à l'expérience, et se multiplient à proportion qu'on est plus capables de réfléchir." Complexitatea ideilor provenite din experienţă, adică din senzaţie, devine la rîndu-i obiect de senzaţie ? Atunci senzaţia nu-i un element simplu. Adevărul este că Condillac, nu prea clar şi distinct în stil, ia termenul „*senzaţie*" şi verbul „*sentir*" într-o accepţie prea largă. Desigur că trăim şi „senzaţia" (de frig) şi fenomenul cerebral complex ce se cheamă „pesimism", distanţa de la una la alta e aşa de mare, încît datoria lui Condillac era de a defini elementul primordial şi a demonstra cum derivă gîndirea (abstractă) din senzaţie, nu cum simţim gîndirea. În concluzie, sensualismul lui Condillac constă în faptul de a înlătura cerebralul ca fenomen unitar şi originar. Totul e senzaţie, senzaţie de idei şi senzaţie de lucruri numite şi idei, simple şi complexe. Este *ideologia* senzaţiilor.

Paradoxul stă în faptul că spre a nu se certa cu biserica (aşa-mi închipuiesc) Condillac admite gîndirea transcendentală, animus spiritual, faţă de anima animală. „*Le péché originel a rendu l'âme si dépendente du corps, que bien de philosophes ont confundu ces deux substances.*" Vasăzică, după cădere, sufletul simte prin corp, fiind totuşi „distinct şi diferent de el". Numai sufletul metafizic simte, experienţa nu-i decît o ocazie. Iată ocazionalismul, filozofie sucită, unde nimic nu mai e clar „....*car dans le vrai, les sens ne sont pas que cause occasionnelle. Ils ne sentent pas, c'est l'âme seule qui sent à l'occasion des organes*". Dumnezeu a avut o idee foarte complicată. Ce numim obişnuit o senzaţie ? Funcţia sistemului nostru nervos, corporal. Senzaţia fără corp n-are sens. Fiziologia şade la baza psihologiei empirice. Prin *animus*, id est spirit, înţelegem o realitate externă, superioară senzaţiei. Deci sufletul nu rezultă din senzaţii ci asistă numai la senzaţie. Afară de aceasta, dacă Adam, înainte de izgonire „simţea" fără corp în vreme ce acum simte cu prilejul organelor, avea totuşi un trup astral, de vreme ce era capabil de simţire. Atunci Dumnezeu numai a coagulat organismul eteric al lui Adam, făcîndu-l mai dur. În sfîrşit dacă prin „suflet" spiritual se înţelege doar un embrion metafizic, senzaţia nu mai este elementul simplu, ci un excitant al spiritului de esenţă divină, sau în fine, în termeni

pozitivi, întregul nu-i suma părților. Toată demonstrația cu trandafirul e absurdă.

Condillac a imaginat *(Traité de sensations)* „*une statue organisée intérieurement comme nous, et animée d'un esprit privé de toute espèce d'idées*" (un spirit fără idei e neantul pur, el trebuie să aibă măcar idea obscură de sine). „*Nous supposâmes encore que l'extérieur tout de marbre ne lui permettoit l'usage d'aucun de ses sens, et nous nous réservâmes la liberté de les ouvrir à nôtre choix, aux différentes impressions dont ils sont susceptibles.*" Condillac nu e tare în psihologie și statuia lui acoperită exterior cu marmură e o copilărie. Toată experiența noastră nu-i extraepitelială, avem și sistem nervos simpatic. Condillac trebuia să acopere cu marmură și intestinele, și inima, și ficatul, și limba ca să nu simțim viața organică înscrisă sub numele de cenestezie. Trebuia să dea statuii un anestezic violent care să întrerupă complet viața vegetativă, ca apoi să pună în funcție, pe rînd, inima, stomacul, etc. Și chiar și așa, ca om al Bisericii, care a admis sufletul, fie oricît de întunecat, era obligat să admită ca întîie senzație, senzația Spiritului, căci fără prezența Duhului, statuia nu este „*animée d'un esprit privé de toute espèce d'idée*" ci un cadavru. Fiziologicește, fătul vine cu o senzație confuză, încă de cînd are o relativă independență în pîntece și anunțîndu-se cu strigăte se dovedește capabil de experiențe complexe : durere, frig. etc. Ceea ce urmează e fals, deși frumos, ca poezie :

„*Si nous lui présentons une rose, elle sera, par rapport à nous une statue qui sent une rose ; mais par rapport à elle, elle ne sera que l'odeur même de cette fleur.*"

În fond, admițînd experiența progresivă în detalii, statuia va fi spirit + percepția unui univers olfactic, constînd din parfum de roze. Jocul gnoseologic al lui Condillac e grațios și exact aproximativ în măsura în care atrage atenția asupra prospețimii senzațiilor în epoca infantilă, cînd viața cerebrală e mai redusă. Mi-aduc aminte că gustul unui măr sau mirosul unei garoafe îmi ocupa în copilărie cu o suavitate extraordinară aproape tot spațiul conștiinței. Și cînd mi-aduc aminte de o zi, ea este sub semnul mărului sau al garoafei. Panseaua

însăşi, vizual, mă absorbea cu plusurile ei mărite. Un obiect creştea gigantic printr-o notă dominantă, sufocînd orice alte impresii. Maturitatea neutralizează senzaţiile, înlocuindu-le cu idei. Nu cred că Macedonski studiază pe Condillac şi *Rondelurile rozelor* n-au cu siguranţă nici un raport cu autorul statuei învelite cu marmoră. Însă obsesia unei senzaţii unice, a senzaţiei parfumului de roză îmi evocă îndată statuia lui Condillac :

Miresme plutesc în grădină,
Iar roua deşiră mărgele
Pe roze bogate şi grele
Ce-abia mai pot capul să-şi ţină...

De roze e beată grădina
Cu tot ce se află-mprejur :
E beat şi cerescu azur,
Şi zîzîie beată albina...

Parfumul lor purtat în stradă
Întinde-a lui subţire plasă...
Urcînd pe pomi, zîmbind pe casă
Se surpă rozele grămadă.

Paradisul lui Macedonski nu conţine decît trandafiri şi prima senzaţie a spiritului (animus) e parfumul de roze.

★

Un şcolar al lui Condillac este Destutt, Comte de Tracy, Pair de France, Membre de l'Institut de France et de la Société Philosophique de Philadelphie, Sénateur, filozof sensualist foarte prizat în vremea lui, mai cu seamă la noi (Atropolu la şcoala grecească de la Măgureanul făcea curs despre el). Ale sale *Éléments d'Idéologie (Ideologie proprement dite ; Grammaire ; Logique, Traité de la Volonté et de ses effets.* Paris, Mme Ve Courcier, 1805, 1815, 1817) au meritul de a fi sincere şi clare. Metafizica aparţine „actelor de imaginaţie" destinate distracţiei *(„destinés à nous satisfaire, et à non nous instruire").* Singura filozofie posibilă este *ideologia* ce se ocupă cu naşterea

ideilor din experiență. Ea este o parte din zoologie și ar trebui să înceapă de fapt cu fiziologia, pentrucă inteligența umană e o proprietate a „organismului fizic" care se poate observa și descrie asemenea proprietăților unui mineral sau vegetal. Teza cartesiană trebuie simplificată. Nu putem deduce existența din simțire, pentrucă dacă n-am exista, n-am simți. Mă îndoiesc, simt că mă îndoiesc, sînt sigur că mă îndoiesc sau cel puțin cred că mă îndoiesc : însă a te îndoi ori a crede că te îndoiești înseamnă a simți, „*sentir*". „*Par cela seul que nous sentons, nous sommes assurés de notre existence, de l'existence de notre moi sentent.*" Pentru universul simțit nu-i nevoie de a se recurge la esențe și substanțe. Destutt de Tracy admite senzațiile interne și externe și rămîne la afirmația că existența a tot ce este dat în afară nu constă pentru noi decît în impresii. „*Tout ce que nous sentons et percevons est bien certain et bien réel pour nous ; nous ne sommes pas même susceptible d'autre certitude et d'autre réalité.*"

Cu toate astea există atîtea universuri relative, cîte puncte de vedere : „*Il est en effet impossible que le mot amour, par exemple, réveille exactement la même idée dans la tête d'un enfant ou d'un veillard*". Totul e reductibil la senzația (Tracy nu mai încurcă lucrurile cu spiritul percepînd ocazional) totul se petrece în zoologie. A gîndi înseamnă a „simți o senzație". „*Penser... c'est toujours sentir.*" Adică a avea punct de plecare în senzație. Și de aci încolo Tracy începe aritmetica ideologică, arhitectura gîndirii compuse din elemente simple. Azi, contribuția lui e fără interes. Cînd ajunge la „obișnuință" face niște observări interesante, în vigoare și azi, semnalînd, de pildă, ceea ce numim acum pragul conștiinței : „*Mais tout le monde ne remarque pas de même que plus un mouvement est facile et rapide, moins il est senti, en sorte que souvent il finit par ne plus donner lieu à aucune sensation, pas être tout-à — fait inaperçu : cela est pourtant trés vrai*". Extinzînd la viața morală această constatare, Destutt de Tracy explică prin obișnuință insensibilitatea la necazuri a unor oameni : „Un om vi se pare într-o situație supărătoare și el are aerul mulțumit ; vă spune că s-a obișnuit cu necazul : războinicul vă va spune de asemeni că s-a dedat cu primejdia".

Unde am mai citit aceasta ? Dar în Gr. Alecsandrescu al nostru, în *Anul 1840 :*

După suferiri multe inima se-mpetreşte ;
Lanţul ce-n veci ne-apasă uităm cît e de greu ;
Răul se face fire, simţirea amorţeşte,
Şi trăiesc în durere ca-n elementul meu.

Sînt încredinţat că nu e la mijloc o simplă întîlnire de locuri comune. Ideologia lui Tracy era filozofia la modă în şcolile noastre şi versurile poetului au aerul doctoral, deşi în spirit melancolic, de teorie [1].

[1] Iată o altă convergenţă surprinzătoare între o idee occidentală de tip iluminist şi o umilă, în aparenţă, teorie istorică a unui român. După Bayle (Dictionnaire, art. Usson, Remarque F., t. IV), istoricul trebuie „să uite că aparţine unei ţări, că a fost educat într-o anume credinţă, că datoreşte recunoştinţă unuia ori altuia, că unul sau altul sînt părinţii, prietenii săi. Un istoric este ca atare, ca Melchisedec, fără tată, fără mamă şi fără coborîtori. Dacă e întrebat de unde vine, trebuie să răspundă : Nu sînt nici francez, nici german, nici englez, nici spaniol ; sînt cosmopolit ; nu sînt nici în serviciul împăratului ; nici în serviciul regelui Franţei, ci exclusiv în slujba adevărului ; acesta e unicul meu rege, căruia i-am jurat credinţă". Dar cam aşa zice şi Zilot Românul :

Istoric sînt, n-am frate,
N-am rudă, n-am vecin ;
Stăpîn am p-adevărul,
Lui cată să mă-nchin !

Marmontel

Opera cea mai viabilă, după opinia tuturor, a lui Marmontel este memorialul său, *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfans,* scrisă într-un stil direct și fără ornament cu un impeto amintind adesea condeiul lui Léon Daudet. Sînt amintirile unui plebeu luminat, nutrind un resentiment calm împotriva infatuării celor mari, sensibil totuși la protecție și putînd înțelege, în măsura în care e digerat, ordinea veche. Născut în regiune muntoasă și meridională, la Bort, pe rîul Dordogne, nu departe de Ussel, Clermont-Ferrand și Mauriac, Marmontel are gustul sceneriei alpestre, la modă în acest secol și descrie locul său natal ca înfricoșător pentru călătorul care de departe, de pe vîrful muntelui, îl vede în fundul unei prăpăstii, amenințat de a fi înghițit de torentele formate de furtuni sau strivit de un lanț de stînci vulcanice dintre care unele înfipte ca niște turnuri pe înălțimile ce domină orașul. Tată-său, un meseriaș, îl dă cu mari sacrificii la colegiu în Mauriac și felul de trai al școlarului seamănă mult cu acela al Ardelenilor descriși de Slavici, cu al lui Budulea Taichii bunăoară. Marmontel fu lăsat la Mauriac cu provizii pentru o săptămînă : o pîine mare de secară, un caș, o bucată de slănină, puțină carne și cîteva mere. Gazda avea să-i gătească, să-i facă focul, să-i dea oarecare legume din grădina ei, totul pentru 25 de *sols* pe lună. Toată cheltuiala se ridica anual la 4—5 ludovici. La colegiu, Marmontel trece drept un element rebel. Pentrucă ceasul din clopotniță a fost stricat de cineva, e chemat de prefectul colegiului spre a fi bătut cu nuiaua. Marmontel fuge, prefectul îl apucă de pulpană, rupîndu-i-o, Marmontel solidarizează pe toți colegienii, absolvenți ai primelor studii să cînte un *Te Deum,* mulțumind lui Dumnezeu că n-au căzut niciodată în mîinile prefectului, acesta prezice lui Marmontel că va deveni șef de facțiune. „*Il me connoissait mal :* — observă memorialistul

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

pe care revoluția franceză l-a speriat — *aussi sa prédiction ne s'est elle pas accomplie.*" E doar un impulsiv. Cînd mamă-sa face mustrări unei fete la care el ține, se izbește cu capul de pereți și biata femeie aleargă să-i aducă fata.

La Clermont, amenințînd că se duce la Oratorieni, Marmontel capătă de la Jesuiți dreptul de a avea o școală cu 12 școlari care plătesc 4 franci de cap. Poartă haină eclesiastică, e abate (Voltaire era și el capucin). La Montauban obține ca premiu o liră de argint de 100 écus, pe care o vinde. Voltaire îl cheamă la Paris. Ca să facă economie, Marmontel călătorește cu trăsura împreună cu un *M. le marquis,* fiu al unui prezident, nu mai puțin econom. Tînărul marchiz e înfumurat și cînd li se oferă prepeliță își adjudecă amîndouă aripile. „*Vous aimez donc, lui dis-je, les ailes de perdrix? — Oui, me dit-il, assez. — Et moi aussi...*" și Marmontel îi ia înapoi o aripă. Mai tîrziu promite marchizului „*vingt coups de pieds dans le ventre*", ceea ce nu-i tocmai elegant.

La Paris, pornind sub auspiciile lui Voltaire, devine protejatul doamnei de Pompadour. Fără să-și dea seama tocmai bine, Marmontel e un solicitator ferm. Într-un entresol al palatului regal se pierdea în reverii fiziocratice ilustrul dr. Quesnay. Aci Marmontel, Diderot, d'Alembert, Duclos, Helvétius, Turgot, Buffon, alcătuind societatea „filozofilor" indiferenți la gravele preocupări politice din restul palatului, unde se deliberă asupra războaielor și ministerelor, discutau chestiuni de agricultură și luau cîteodată masa împreună. Din cînd în cînd, cobora în mijlocul lor și d-na de Pompadour. Marmontel redactează *le Mercure,* obținînd brevetul. Dar apoi e acuzat de a fi autorul unei parodii împotriva ducelui d'Aumont, pe care o recitase numai din memorie. E închis la Bastilia, care îi face o foarte bună impresie. Fortăreața avea o bibliotecă din care servitorul filozofului nostru, Bary, își alege romanele abatelui Prévost. La ora prînzului se aduc tacîmuri de cositor, bine bună de casă, o sticlă de vin, purée de bob alb cu unt proaspăt, morun gătit excelent cu o idee de usturoi. Marmontel se așează, plăcut surprins, la masă. Puțin după aceea sosește alt serviciu : linjerie frumoasă, tacîmuri de argint, farfurii de faianță fină, un *potage,* o felie de *boeuf* suculent, o pulpă de clapon fiert fraged și gras, anghinare marinate, spanac, o pară

eminentă, struguri, o butelie de vin vechi de Bourgogne, ce mai bună cafea de Moka. Prînzul dintîi era al servitorului

Memoriile lui Marmontel ne oferă cîteva siluete de scri itori iluștri ai epocii. Autorul a frecventat pe M-me Geoffrin pe M-me de Tencin. Iată pe Voltaire mereu în agonie, tre cînd de la văietături la cea mai comică ținută. Marmontel î găsește odată tocmai cînd murise dna du Châtelet. „*Venez* — zice Voltaire văzîndu-l — *venez partager ma douleur. J'a perdu mon illustre amie ; je suis au désespoir, je suis incon solable.*" Atunci intră intendentul Chauvelin care îi spune cev picant la ureche. Voltaire izbucnește în rîs. Altădată îl gă sește în pat. „*Vous me trouvez mourant* — se lamenteaz Voltaire — *venez-vous me rendre en vie ou recevoir mes der niers soupirs ?*" După aceea imită pe un dentist „*du feu ro de Pologne*", fost actor la Opéra-Comique. Cu voce sepulcrală cu brațele goale, cîntă *Le Remouleur*. Este plină de haz ciud lui Voltaire cînd află că Frederic II ridică în slava cerului p obscurul Baculard, pretinzînd că Voltaire e în declin. „*Qu'il s mêle de régner !*" — exclama atunci cu umoare, „să-și vadă d domnie !". În salonul d-nei de Tencin, care pare mai mul menajera decît stăpîna casei, vede pe Marivaux, nerăbdător d a plasa un cuvînt de spirit, pe Buffon, așteptîndu-și și el re plica cu calm. Fontenelle e surd, trebuie să i se strige î ureche. M-me Geoffrin are slăbiciunea de a se vîrî în treburil prietenilor, de a voi să fie confidenta lor, simțindu-se atins de indocilitate. D'Alembert este vesel ca un școlar, după c toată ziua și-o petrece în probleme de dinamică și astronc mie. Marmontel vede și pe rege jucînd lansquenet, la Marly „La Marly n-aveam decît o singură distracție, anume curiosu spectacol al jocului regelui în salon. Mergeam acolo să văd î jurul unei mese de Lansquenet, turmentul pasiunilor concen trate de respect ; setea avidă de aur, speranța, teama, durere pierderii, ardoarea cîștigului, bucuria după o lovitură, dispe rarea după o nesănsă, succedîndu-se repede în sufletul jucăto rilor, sub masca nemișcată a unui rege calm".

Iată și o figură originală de avocat din Toulouse, Boubé Acesta are a apăra pe un pictor de acuzația de a fi sedus p o ipochimenă. Avocatul începe astfel : „Pledez pentru un pc cit, pledez pentru un calic, pledez pentru un prost. Un poci

priviți-l ; un calic, e pictor, un prost, Curtea n-are decît să-l examineze. Aceste trei adevăruri stabilite, raționez astfel : Nu poți seduce decît prin bani, prin spirit sau prin figură. Însă clientul meu n-are nimic din toate astea ; de unde conchid că este acuzat pe nedrept." Concluziile fură admise.

Marmontel a scris și istorie *Régence du duc d'Orléans*, bizuindu-se pe Saint-Simon. Opera e cursivă, fără nimic excepțional.

Citind azi opera lui Marmontel, nu-ți poți reprima sentimentul de mediocru. Cu toate astea, capetele încoronate l-au gustat, Frederic II i-a trimis o scrisoare cu observări asupra *Poeticei*. Nu valoarea absolută a interesat, cît preocupările în spiritul secolului. Marmontel e un „filozof" într-o vreme cînd regii au ambiția luminilor filozofice. El nu face speculație metafizică, ci are doar ambiția de a întemeia pe bun simț și reflecție orice conduită. Însă nici aici Marmontel nu ia o poziție revoluționară. *Le petit voyage*, „*conte moral*", e o dizertație sub formă de conversație la dna de Geoffrin, asupra valorii filozofiei față de adevărurile stabilite. Luînd ca pildă instinctul sugerii, se trage concluzia că există o știință infuză, o logică a instinctului. Prin urmare, în materie de morală e periculos a analiza prea mult sentimentul și a discuta exagerat opinia transmisă și primită. Omul studios, izolat de mulțime, face rău minînd opiniile vulgului. Cu alte cuvinte Marmontel se face avocatul prejudecăților [1].

O carte bună este aceea care exprimă limpede ceea ce toți au confuz în cap. Filozofia lui Marmontel e o filozofie morală, iar fundamentul moralității rezidă în orice om (asta era și părerea lui Voltaire). Starea de natură, presupusă de

1 „*Qui je conçois, dit le jeune homme, que pour la multitude, et surtout à l'égard des actions publiques, les régles de conduite ne peuvent être que des lois ou des opinions transmises et reçues sans examen. Mais dissuaderez-vous l'homme retiré de la foule, l'homme studieux, l'homme instruit d'examiner à part soi, en silence, les opinions du vulgaire ?*

„*En silence, à part soi, fort bien dit Mairan ; s'il se trompe il n'y aura qu'un demi-mal*"...

„*Qui, je conçois, avoua Flozen, qu'en morale il est dangereux d'analiser le sentiment, et même de trop discuter l'opinion transmise et reçue...*".

J. J. Rousseau, n-a existat niciodată. Marmontel nu-l gustă pe Rousseau.

O operă de mare circulație, tradusă aproape în toate limbile Europei, un „*bréviaire des Souverains*" este *Bélisaire*, pe care 12 persoane ruse de marcă, inclusiv Caterina cea Mare o traduc, coborînd pe Volga de la Tver pînă la Simbirsc. Suveranii se simțiră măguliți, pentrucă Marmontel definea condiția tragică a principilor. Sub pompa văzută de vulg a conducătorului de stat se ascund grijile și datoriile. Bélisaire, orbit din ordinul împăratului printr-o intrigă, poposește într-un castel din Tracia, unde tinerii șefi ai trupelor petrec criticînd guvernul. Bélisaire, deși victimă, nu aduce reproșuri împăratului. Regele Bulgarilor, crezîndu-l setos de răzbunare, se oferă să-l adăpostească, fostul demnitar refuză. Condus de un tînăr curtean, Justinian vine incognito să vadă pe Bélisaire cu care intră în lungi colocvii asupra artei de a guverna. În rezumat, Bélisaire apasă asupra respectării legilor, a distribuirii proporționale a impozitelor.

Marmontel a compus un mare număr de „*Contes moraux*" „*Nouveaux contes moraux*", în general anoste, interesante în vremea lor prin teză. Sînt niște compoziții pentru familii. *Annette et Lubin*, pe care o traduce Gr. Pleșoianu, e cea mai savuroasă și e un imn al amorului natural. Aneta și Lubin sînt veri și au păcătuit din nevinovăție și ignoranță. Nu bănuiau că există pe lume alte legi „*que les lois simples de la nature*". Aneta rămîne gravidă spre scandalul preotului, al judelui. Acesta din urmă întreabă, în culmea indignării, pe Annette : „Cerul n-a tunat asupra voastră ? — Nu, răspunde Annette, mi-aduc aminte că era cel mai frumos timp din lume." Seniorul, mai înțelegător, obține de la papa Benedict XIV o dispensă. Tot Pleșoianu a tradus, fără a spune din cine, în *Deosibite istorii morale desfătătoare și pline de învățătură* o istorie pastorală, *Palemon*. Este și aceasta de Marmontel, comentar al unui tablou de Poussin. Niște păstori găsesc un mormînt pe care era scris : *Et moi je vivois aussi dans l'Arcadia*. Bătrînul Palemon le povestește că e al fetei sale Lycoris. Aceasta era pe cale de a se căsători cu Myrtes le Berger, care însă e înfășurat de un șarpe. Fata murise la rîndu-i de inimă rea. Eliade Rădulescu tradusese și el *Bărbatul cel bun* și *Fe-*

meea cum sânt prea puține după *Le bon mari* și *La femme comme il y en a peu.* În cea dintîi Magistratul de Lusan, luînd în căsătorie pe văduva cam frivolă Hortense, îngrijește de cei doi copii ai ei și o supune cîtăva vreme unui regim etic (de fapt excesiv) spre a o îndrepta pe căile bune. A doua nuvelă tratează despre risipitorul Mélidor, care găsește în soția sa, Acélie, un bun administrator. Ea face economii, plătește creditorii, scoate din mîinile unei curtezane niște creanțe. Din multele *„contes"* reținem *Les dejeuners du village ou les Aventures de l'innocence,* istorie a unei iubiri juvenile povestită de o bătrînă doamnă în trei ședințe cu *„du thé au lait"*. E o demonstrație a drepturilor naturii. Philippine, tînără bogată fără să știe, pusă sub tutela unui unchi, e păzită cu severitate. Într-o zi vede de la fereastră, la fereastra de peste drum, un tînăr clerc de notar, care i se pare Apollo în robdeșambru de indiană. Începe o corespondență telegrafică în genul acesta : tînărul pune mîna pe piept și respiră adînc, arătînd că e mulțumit de a sta la aer curat. Philippine face și ea la fel, confirmînd binefacerile aerului. Ajutorul de notar măsoară cu ochii distanța de la el pînă la fată și suspină vizibil la ideea despărțirii. De ziua fetei expune la fereastră un trandafir, apoi luînd un calendar îl sărută la pagina respectivă, dovedind că știa cum se chiamă fata. Deși unchiul iese rar, într-o zi tot merge să joace popici. Ajutorul de notar găsește mijlocul de a-i trimite o cățeluș, în zgarda căreia era un bilet astfel conceput : *„Mă numesc Florette, iar el Hyppolite Closan"*. Unchiul, bănuind ceva, schimbă odaia fetei, în fine o trimite la mînăstire. Dragostea era *la bête noire* a stareței. Closan se îmbracă în țărancă și vede pe fată în biserică. Prins, e închis pe cîțiva ani la Saint-Lazare. Philippine fuge din mînăstire, cere azil unui preot care o plasează la Noviciatul Eroinelor Carității facînd-o *Soeur Grise.* În această ipostază Philippine întîlnește pe Closan într-un spital, se căsătorește cu el, în eventualitatea morții lui. Tînărul însă nu moare și unchiul consimte la căsătorie.

Les Incas ou la déstruction de l'empire du Pérou e mai mult roman în maniera lui Florian, decît istorie. Stilul e fals, decorația à la Crebillon.

Marmontel avea demonul teatrului și cu toate înfrîngerile nu se lăsa. În sfîrșit era un dramaturg la modă pe vremea lui.

Azi acest teatru e ca o tapițerie decolorată, cu cîteva gesturi pitorești pe ici pe colo. Astfel *La fête de Bélébat* e o petrecere cocasse, dată la marchizul de Livry în parohia Courdimanche, unde se afla un preot „*à moitié poète et à moitié fou*". Parohul de Courdimanche capătă o cunună, corul, întrerupt, face delațiuni burlești :

Choeur
Ah ! notre curé
S'est bien échaudé
Faisant sa lessive

Ah ! notre curé
Est presque enterré
Pour s'être échangé

Un habitant
Est du même chaudron (bis)
La pauvre Bacarie
A brulé son...

Le choeur
Ah ! notre curé, etc.

Simulîndu-se agonia preotului, i se face o exortație și locuitorii din Bélébat îl prohodesc pe aria *Confiteor :*

Vous avez renversé sur cu
Plus de vingt tonneaux année ;
Tout Courdimanche est convaincu,
Que Toinon fut plus renversée
Pour le muids de vin, passe encor :
Dites votre Confiteor.

Les originaux ou Monsieur du Cap-vert e o parodie a infatuării nobilitare și un tablou al burgheziei, un preludiu la *Le gendre de M. Poirier* a lui Augier, cu deosebirea că M. le Comte des Apprêts e de origine burgheză, el însuși. În timp ce socrul său se ocupă cu astrologia și soacra cu medicina, contele afectează indiferență pentru soția sa, ca să fie de bonton : „*Ah ! si elle était la femme d'un autre, j'en serais amoureux comme un*

fou !". Afară de asta, risipește banii, e încolțit de creditori. „*M. de l'Etrier : — Monseigneur, voici votre lingère, votre baigneur, votre parfumeur, votre rôtisseur, votre doreur, votre sellier, votre éperonnier, votre bijoutier, votre usurier qui attendent dans l'antichambre, et qui demandent tous de l'argent.*"

În cele din urmă, venind travestită, contesa cîștigă interesul soțului (*„mais qu'on n'en sache rien, s'il vous plaît)* iar contele află că e fiul unui bătrîn marinar extravagant și foarte erotic, M. du Cap-Vert, armator.

Eliade a consultat pe Marmontel în chestiuni de poezie. Într-un *Essai sur le goût* și într-o culegere alfabetică de articole de Enciclopedie *(Élémens de littérature)* Marmontel și-a expus ideile lui estetice, confuze și insuficiente pentru conștiința noastră estetică de azi. El recunoaște un gust prin excelență propriu omului natural, deasupra conveniențelor de epocă. Cu cît omul e mai aproape de natură, cu atît e mai ingenuu și se exprimă în imagini, fără ajutorul retoricei. Societatea a *artializat* natura, după vorba lui Montaigne, e necesar să *naturalizăm* arta. Homer, prin raport cu Virgil și Racine, era aproape un sălbatec și eroii săi se ceartă în toată cruditatea, fără umbră de politeță. Însă Marmontel distinge între sălbăticia „*aimable*" a Grecilor și barbaria depravată a lui Shakespeare, care i se pare un bufon.

Scopul poeziei ca și al oratoriei este de a instrui, interesa, mișca, cu deosebirea că poetul uzează de minciuna cunoscută ca atare. Romanul de asemeni e făcut „*pour corriger les moeurs*". Marmontel are și noțiunea muzicii în poezie, considerînd-o ca un element acustic complimentar. Astfel, i se pare că niște versuri sublime cîntate de o voce frumoasă pe acorduri armonioase ar constitui o poezie mai elocventă. Părerea noastră și a poeților e tocmai contrară. Cu toate acestea la articolul *Accent,* Marmontel recunoaște după Ciceron că *Il y a dans la parole une espèce de chant.*

E dificil după lectura unei opere așa de fade în general, oricît „deliciu" s-ar acorda *Memoriilor,* a înțelege în ce era Marmontel „filozofic". Ca rural (a fost clasificat drept *paysan parvenu,* după titlul romanului lui Marivaux) n-are suficientă ură plebeie spre a fi un Saint-Simon roturier, iar în Revoluție s-a dat la fund. Pe de altă parte n-a atins stilul de „*grand*

seigneur" al lui Voltaire. Interesat, stăruitor, umil cu îndrăzneală, onctuos clerical chiar și în enciclopedism, își obsedează secolul cu moralitățile. O analogie se stabilește imperios în mintea noastră. Marmontel e un Vlahuță al iluminismului.

Oeuvres complettes [sic] de M. Marmontel, I—XXXII. A Paris, Chez Née de la Rochelle, 1787 ; de la vol. 22 *Oeuvres posthumes*, A Paris, Chez Yhrouet, 1804—1806 ; de la v. 29, A Paris, Chez J. B. Garnery, 1801.

Marmontel și doamna de Genlis

I. Heliade Rădulescu, autor multilateral, este printre altele, alcătuitorul unei lucrări despre *Regulile sau Gramatica poeziei*, (București, 1831) traducere după *Cours de littérature, d'histoire et de philosophie, extraits de nos meilleurs ouvrages, par M. l'abbé de Lévizac et M. Moysant, conservateur de la bibliothèque de Cahen, et rédigés sur un plan entièrement neuf, plus simple et plus méthodique, par un ancien professeur de l'Académie de Paris, precédé d'un discours sur la litterature* (Paris, Bossange et Masson, 1814, 2 vol.). Raporturile dintre acest curs francez și manualul întocmit de Eliad, au fost cercetate de D. Popovici.[1] Pe capitole, opul lui Eliade este distribuit după cum urmează : 1. *Introducere. Pentru duh, geniu, gust și talent* (după Marmontel) ; 2. *Pentru poezie* (idem) ; 3. *Poezia epică* (după Voltaire) ; 4. *Poetici epici* (idem) ; 5. *Poezia dramatică* (idem, dar pentru genul dramatic a servit Boileau) ; 6. *Poezia didactică* (în parte după Marmontel) ; 7. *Poezia descriptivă* (după Marmontel) ; 8. *Poezia lirică* (idem) ; 9. *Poezia satirică* (după La Harpe) ; 10. *Poezia pastorală* (după Marmontel) ; 11. *Fabula sau apologul* (idem) ; *Poezii fugitive* (idem, remaniat însă de Lévizac și Moysant).

Cum se vede, Eliade traduce din cursul lui Lévizac și Moysant mai ales extrasele din Marmontel. Estetician reprezentativ al secolului al XVIII-lea francez, abatele Marmontel, autor încă din 1763 al unei poetici[2], este unul din colaboratorii *Enciclopediei* lui Diderot pentru partea de estetică literară, cu studii pe care în 1787 le-a reunit sub titlul *Elémens de littérature* (ed. Firmin Didot, 1846, e în 3 vol).

Fără a intra în amănunte, subliniez că pentru Eliade ca și pentru Marmontel arta în genere este imitație a naturii, Mar-

[1] *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Buc., 1935.
[2] *Poétique française, Paris, Lesclapart, 1763* ; 2 vol.

montel accentuînd că artistul nu imită natura așa cum este ea, ci alege „*la belle nature*" preocupat a respecta ceea ce se cuvine, „*les bienséances*". „A înfățișa în chip crud adevărul comun este aptitudinea [artistului] muncitor ; a face mai bine decît a făcut natura însăși, și a o înfrumuseța imitînd-o, este arta rezervată geniului." Nu poate imita cu bune rezultate natura cine nu cunoaște perfect realitatea și nu poate selecta elementele naturale după gradul lor de semnificație tipică. Arta sacrifică o cîtime din ea particularului și localului, dar scopul ei suprem este de a încorpora generalul și universalul. „*Accordez quelque détail au goût présent et national*, zice Marmontel ; *mais donnez au goût universel le fond, les masses, et l'ensemble.*" În fine, după Marmontel, arta are o funcțiune socială bine definită, ea este o școală a moralei pentru cetățeni. Drama care nu-și propunea ca țel educația spectatorului, ca tragedia și comedia, era privită cu neîncredere : „*Affligez-moi, mais pour m'instruire, mais pour m'apprendre à me garantir du malheur dont je suis témoin*". Marmontel cere artistului să moralizeze conștient în formele artei, „entuziasmul, afirmă el, este voluntar la orator ca și la poet".

Cînd Heliade susține că poezia consistă „în descrieri, în sentiment, întru înălțarea duhului și a inimii... în armonia vorbelor și mărimea limbei" el reproduce pe Marmontel pentru care poezia se bizuie pe imaginație și sentiment fără a exclude spiritul național (*„L'esprit este l'oeil du génie, dont l'imagination et le sentiment sont les ailes"*). Eliade nu uită să menționeze nici entuziasmul, poezia țîșnind după el „dintr-o inimă arzîndă, dintr-un condei tremurînd", din energie și înfocare.

Cît va fi înțeles realmente Eliade din *Elementele* lui Marmontel citite prin mijlocirea lui Lévizac și Moysant, ar fi greu de spus. Pentru el, care năzuia a fi un Boileau al literaturii române, faptul că recurgea la principiile estetice ale enciclopediștilor, rezumate de Marmontel, nu-i lipsit de importanță. De fapt punctul de plecare a lui Marmontel e în Aristot și în „Biblioteca Universală" proiectată, Eliade promitea să traducă și *Poetica* acestuia.

„Ceea ce asigură lui Marmontel un rang distins printre literații care fac onoare Franței, scria Lévizac în *Cursul* său *de literatură* (Paris,

Colin, 1807, vol. IV), sînt primele sale povestiri [morale], unde găsim o pictură adevărată, vie şi uşoară a secolului şi mai ales a lumii mari ; *Elementele de literatură,* opera cea mai perfectă care există asupra acestui subiect în limba noastră, şi diferitele-i articole din *Enciclopedie,* în care a avut arta de a uni profunzimea vederii cu claritatea şi precizia, şi care trebuie privite ca o retractare a paradoxelor poeticei publicate în tinereţea sa".

Iată de ce, după traducerile din *Gramatica poeziei,* Eliade începe tălmăcirea cîtorva *Contes moraux.* El nu traduce decît două povestiri morale : *Bărbatul bun (Le bon mari)* şi *Femeia bună (La femme comme il y en a peu),* voind a pune, pe cît se pare, la îndemîna cititorilor, un mic tratat de reguli practice asupra căsătoriei.

Bunul soţ, Le bon mari [1], este prezidentul de Lusane, ginerele lui Félisonde. Lusane fusese întîi bărbatul Ameliei, o nepoată a lui Félisonde, moartă în acelaşi timp cu baronul de Valsain, fostul soţ al Hortensei, fiica lui Félisonde. Hortense are din prima căsătorie doi copii pe care, remăritată cu Lusane, îi neglijează, ocupîndu-se numai de petreceri mondene. Lusane o sfătuieşte la început să renunţe la cîteva prietene, dar constatînd că măsurile sale restrictive au efecte nedorite, schimbă tactica şi acordă Hortensei toată libertatea, permisiunea chiar de a se duce singură la bal. Însă Hortense înţelege că soţul ei avea o purtare dreaptă şi cînd acesta îi înfăţişează copiii, ea îşi reaminteşte datoria sfîntă de mamă atîta timp uitată :

„Viens, mon ami, dit Hortense, voilà pour moi la plus chère et la plus touchante de tes leçons. J'avais oublié que j'étais mère, j'allais *oublier que j'étais ton épouse, tu m'en rappelles les devoirs ; et ces deux liens reunis m'y attachent pour toute ma vie."*

Sau în traducerea lui Eliade : [2]

„Vino prietenul meu, zise Hortenţa ; iată pentru mine cea mai scumpă şi cea mai atingătoare din învăţăturile tale. Eu uitasem că eram

[1] *Contes moraux,* tome second, A Paris, chez J.-B. Garnery, libraire, 1820.

[2] *Bărbatul bun din povestirile morale ale lui Marmontel.* Buc., în tipografia lui Eliad, 1832.

mumă, şi p'aci eram să uit şi că sânt soţia ta. Tu îmi aduci aminte datoriile şi aceste două legături unite la un loc mă vor ţinea legată către ele întru toată viaţa mea."

Femeea bună sau *Femeea cum sânt prea puţine*, *La femme comme il y en a peu* este Acélie, soţia lui Mélidor. Devotamentul ei marital şi o inteligenţă practică ascuţită izbutesc să salveze averea şi onoarea familiei compromise de viaţa uşuratică a lui Mélidor :

„*Mélidor ne trouva plus de vide dans les loisirs de la campagne. Il lui semblait que le temps avait précipité son cours...* [1]

„Melidor în vremea sa de odihnă acum nu mai afla acea urîciune ca mai înainte, ci i se părea că vremea sboară cu repeziciune nespusă. Zilele, i se părea că, nu sînt îndestul de lungi ca să-i ajungă atît întru îndeletnicirile agriculturii (lucrării pămîntului) cît şi întru învăţătura ce îşi făcea în cabinetul său. Acelia şi ea asemenea era împărţită între economia şi grijile casei şi între învăţătura copiilor săi. Natura pe de alta ajuta spre împlinirea gîndurilor ei ; căci copiii ei silitori şi supuşi, ori după pilda părinţilor lor sau printr-o întrecere de la unul la altul îşi făcuseră un joc din micile lor osteneli.

„Această ispravă cu toate că era mulţumitoare pentru inima unei mumi bune, însă ţinta sa nu era numai pentru creşterea copiilor săi, ea voia să asigure în Melidor acel isvor neîmputinat împotriva urîciunei singurătăţii şi a aplecării către desfătări. Acum sînt liniştită, zicea ea în sfîrşit, cînd văzu într-însul un gust hotărît şi nestrămutat pentru învăţătură. Mulţumirea cu care acum petrece bărbatul meu se dobîndeşte cu puţină cheltuială, pretutindenea o poate afla cineva, nici o dată nu osteneşte pe om, şi cu dînsa este sigur cineva că nu va fi nici o dată silit a i se urî cu sine." [2]

Cu trei ani înainte, Grigore Pleşoianu, elev al lui Eliade, traducea altă povestire morală, *Annette et Lubin*, histoire véritable [3]. Marmontel s-ar fi inspirat aci într-adevăr dintr-un caz real. Scriitorul se afla în casa ministrului Saint-Florentin,

[1] *Contes moraux*, t. cit.

[2] *Din povestirile morale ale lui Marmontel*. Buc., în tipografia lui Eliad, 1832.

[3] *Contes moraux*, Tome second, Aux Deux Ponts de l'imprimerie ducale, 1793. — Gr. Pleşoianu, *Aneta şi Luben*, Buc., 1829.

la ţară, în localitatea Bezons. Într-o seară, la cină, acesta îi spuse : „S-a întîmplat în sat un lucru din care vei scoate fără îndoială ceva interesant". Şi îi povesti cum un tînăr ţăran şi o ţărancă, veri buni, se iubeau ; cum fata era însărcinată şi cum nici preotul, nici primarul nevoind să le îngăduie căsătoria, tinerii i se prezentaseră lui ; cum în fine el ceruse o dispensă pentru ei de la Roma. Marmontel ar fi compus povestirea sa în cursul aceleiaşi seri. Nuvela are ceva din graţia lui *Daphnis şi Chloe*, sub pretextul pastoralei autorul rîde de morala clericală şi de formalismul legilor ineficace în faţa pornirilor şi cerinţelor incoercibile ale firii.

„La philosophie rapproche l'homme de la nature ; et c'est pour cela que l'instinct lui ressemble quelquefois. Je ne serais donc pas surpris que l'on trouvait mes bergers un peu philosophes ; mais j'avertis que c'est sans le savoir."

„Filosofia apropie omul de natură ; pentru asta instinctul îi seamănă câteodată. Nu voi fi surprins ca păstorii mei să fie găsiţi întrucîtva filosofi ; dar previn că-i fără s-o ştie."

Cele două povestiri traduse de Eliade au fost retălmăcite în 1846 în greceşte şi româneşte de Ianache Papazoglu împreună cu alta *(Bărbatul cel bun, Muearea asemenea căria puţine alte sântu* şi *Tot sau nimic)* în volumul cu acest titlu : *Trei cuvinte din cele moralicești ale lui Marmontel tălmăcite adecă despre limba franţozească de Dumnealui marele Paharnic Ianache Papazoglu adăogându-se însă pe alocurea după trebuinţă şi oarecare subtînsemnări sau note, spre lămurire atât a înţelegerii cât şi a unor ziceri.* [1]. Eliade închinase traducerile sale doamnei şi domnului Ştirbei, Papazoglu le închină marelui logofăt al dreptăţii şi „cavvaler" Alexandru Villara.

Nuvela *Tot sau nimic, Tout ou rien*, tratează cazul văduvei Cécile, a cărei mînă este disputată de doi pretendenţi, Eraste şi Floricourt. Cécile are încredere în Eraste, dar iubeşte pe Floricourt. Eraste este îndrăgostitul constant şi cînd Cécile îi prezintă pe Artenice, ca să scape de el, credinciosul amorez nu

[1] Tipărit la Pitarul Zah. Carcalechi, tipograful Curţii Domneşti.

trădează. Dimpotrivă, spre a nu aţîţa gelozia lui Floricourt, Eraste, generos, preferă să se îndepărteze de aleasa inimii lui. Lucrurile se rezolvă printr-un incident foarte în gustul poeţilor noştri Văcărescu şi Conachi hrăniţi cu lirica lui Athanasie Hristopulos. Cécile avea un canar la care ţinea foarte mult. Canarul îşi iubea şi el stăpîna în aşa fel încît pus în libertate se întorcea la strigătul ei. „E încîntător, zise Floricourt asistînd la o astfel de demonstraţie, dar ţi-i prea scump, sînt gelos, şi vreau totul sau nimic de la persoana pe care o iubesc" *(je veux tout ou rien de la personne que j'aime).* Floricourt se repede să gâtuie canarul, Cécile leşină. Readusă în simţire ea nu mai poate să sufere pe Floricourt şi alege de soţ pe Eraste. Cum se vede, povestirea e o glumă relativ la absurditatea geloziei.

Papazoglu pretinde a fi tradus cele trei povestiri morale din Marmontel cu vreo douăzeci şi doi de ani în urmă, adică prin 1824. Aşa se explică faptul că limba sa e mai veche decît aceea a lui Eliade. Cît despre notele din josul paginei, ele sînt de tot hazul prin încîlceala lor stilistică :

„Dans l'âge où el est si doux d'être veuve, Cécile ne laissait pas de penser à un nouvel engagement. Deux rivaux se disputoient son choix"... [1]

„In vârsta aceea întru care iaste atâta de dulce de a fi văduvă o muiare, Chechila nu lipsea de a gîndi la o legătură noă. Doi protivnici (sau împotrivă-iubovnici) să întrecea (să prigonea) asupra alegerii ce ar fi făcut ea"...

La cuvîntul „dulce" traducătorul pune o notă :

„După scriitorul şi eu am zis. Însă mi se pare că mai lipseşte ceva spre împlinirea înţelegerii căci mai vârtos zicerea atâta, după rânduialile cuvântului, ar cere să se zică după aceasta, cât poate dară să înţelege că din afară, cât să pare oamenilor. Iară vârsta de care vorbeşte, urmează a fi a tinereaţelor".

[1] *Contes moraux,* Tome premier, Aux Deux-Ponts de l'imp. ducale 1793.

Tot în 1824 Constantin Negruzzi traduce pe cînd se afla la Şirăuţi lîngă Hotin *Pirostria Elenei* [1], *Le Trépied d'Hélène* [2], o satiră filosofică în spirit voltairian. La întoarcerea din Troia, Menelau şi Elena sînt întîmpinaţi în arhipelagul Cicladelor de o furtună. Spre a potoli furia lui Neptun, Elena aruncă în mare un trepied de aur. Şase sute de ani mai tîrziu pescari din Cos trag „pirostria" din unde, certându-se de la ea cu negustorii milesieni, care vor s-o cumpere. Disputa înteţindu-se, taberele se adresează oracolului din Delfi. Apollon, consultat prin mijlocirea Pithiei, răspunde că trepiedul trebuie dat „celui mai înţelept dintre înţelepţi". În Milet înţeleptul înţelepţilor era socotit pe atunci Thales, deci competitorii merg la el. Însă Thales declină înţelepciunea ce i se atribuie şi-i îndrumează la Atena, la Solon. Acesta, plictisit de o sclavă prea tînără de care nu se putea descotorosi, îi trimite şi el la Bias din Priène. Bias, filosof cinic, era supărat din cauză că i se furase un cîine, singurul lucru la care ţinea pe lume, şi-i trimite la Chilon Spartiatul. Preopinenţii găsesc pe Chilon la circ asistînd la lupta fiului său cu Glicon. Nu le dă nici el răspuns sub motiv că e un om ce se lasă robit de pasiuni mărunte ca luptele de circ. Alt înţelept, mizantropul Phizon, refuză a se considera el însuşi înţelept şi recunoaşte că mizantropia sa e un efect al invidiei. De asemeni, Cléobule din Lindos, socotit de mulţime ca un guvernator popular, mărturiseşte că nu poate suferi jumătate din speţa umană. Pittacus din Lesbos se declară pusilanim şi plin de ură împotriva poetului defăimător Alceu, Périandru din Corint, epicureu, nu vrea comoara, în schimb consimte să dea un banchet la care toţi filosofii întruniţi să rezolve problema în comun. La acest symposion toţi emiseră câte o părere :

„...*les uns définirent la sagesse,* une égalité d'âme inaltérable dans l'une et dans l'autre fortune ; *les autres,* une connaissance profonde de soi-même, appliquée à se rendre meilleur est plus heureux ; d'autres, une modération dans les désirs qui n'ex-

[1] Publicată după manuscrisul original de N. Iorga în *Revista istorică*, IV, 1918, pp. 30—49 (ms era datat precis : 7 Martie 1824).

[2] Tome quatriéme, Paris Achille Jourdan, libraire, 1822, pp. 159—187

cède jamais les vrais besoins de la nature; d'autres, le don de régler le présent et de disposer de l'avenir d'après les conseils du passé ; *celui-là,* une force d'âme à l'épreuve des passions ; *celui-ci,* l'empire absolu de la raison sur la volonté".

În traducerea lui C. Negruzzi :

„...unii au zugrăvit înțelepciunea, o asemănare (potrivire) a sufletului nesimțită și într-unul și într-altul noroc ; alții, o adîncă cunoștință de sine, îndeletnicită a se face mai bun și mai fericit ; alții iarăși, o înfrînare în pofte care nu trece niciodată peste trebuințele cele adevărate firii ; alții, darul de a orîndui vremea ce este și de a se păzi de cea viitoare după sfaturile vremii trecute ; celălalt, o tărie de suflet la cercarea patimilor ; istalalt, împărăția cea nespînzurată pe voie".

Soluția o dă Bias care conchide că înțelepciunea este toate acestea la un loc (*„tout cela ensemble"*) de unde rezultă că adevăratul înțelept nu poate fi un muritor, ci numai zeii și pirostria Elenii nu poate fi dată decît lui Apollon însuși, zeul filozofiei și artelor. Felicitat de soluția sa, Bias răspunde cu această poantă : *„Felicitez-moi d'une bien meilleure fortune : j'ai retrouvé mon chien ; je n'ai plus rien à désirer"*.

Paisprezece ani mai tîrziu povestirea e tradusă din nou prin intermediar grecesc de Mihail Mavrodi sub titlul *Istorisire moralnică intitulată „Tripodul Elenei"* [1] *printre „pronumeranții"* tipăriturii aflîndu-se și logofătul Costache Conachi.

În 1841 un P. Nenișor tălmăcește din Marmontel *Lădița sau Istoria Hortensi de Livernon și a marchizului de Vervane* [2], *La Casette* din *Nouveaux contes moraux* [3]. Nuvela narează întîmplarea Hortensei de Livernon învinuită pe nedrept de infideli-

[1] Iași, 1838, M. Mavrodi pretinde a fi tradus din franțuzește.
[2] Buc., Zaharia Carcalechi și fiul.
[3] Tome second, Pest, Chez C. A. Harleben, 1828, pp 77—99.

tate de soțul ei, marchizul de Vervanne și reconciliată printr-o scrisoare aflată în păstrarea fiicei sale Sydonie. Este un fel de „triumf al inocenței" în felul celui din *Genoveva de Brabant*. Traducerea este credincioasă originalului, fără alt merit.

Multe din povestirile morale ale lui Marmontel intră în genul pastoral pe care-l va cultiva apoi cavalerul de Florian. Așa *Anette et Lubin*, așa *La Bergère des Alpes*[1] pe care a tradus-o și tipărit-o în 1836, la Buda, Ioan Teodorovici sub titlul *Adelaida sau păstorița alpicească*. E vorba aici de o tînără fată de neam nobil, Adélaïde, care urmase pe contele d'Orestan împotriva voinței părinților săi pentru ca acesta murind (de fapt își luase singur viața deoarece preocupat de amorul său nu participase la o luptă) să se facă păstoriță în Alpii Savoyei. Familia marchizului de Fonrose adăpostită pe o vreme de ploaie în casa unor bătrîni păstori, semănînd cu Philemon și Baucis, fac cunoștință cu Adélaïde, pe care, cuceriți de grația ei, o invită la dînșii. Adélaïde refuză, însă marchizul de Fonrose povestind acasă întîmplarea, fiul său pornește în căutarea păstoriței îmbrăcat și el ca păstor. Tinerii se întîlnesc, își destăinuie unul altuia secretul, Adélaïde dă de știre marchizului de Fonrose asupra fiului său și acesta, sosit la fața locului, consimte cu bucurie la căsătoria fiului pe care-l credea pierdut cu tînăra păstoriță văduvă. Autorul pledează încă o dată în favoarea legăturilor de inimă.

Nu mult deosebită este intriga din *Laurette*[2], tradusă, nu știm cînd, probabil printr-un intermediar maghiar, de Ioan Barac (manuscrisul nu s-a păstrat). Laurette (la Barac : *Loreti*) este încîntătoarea fiică a unui țăran din Coulange. Contele de Luzy trecînd prin partea locului se îndrăgostește de ea și o ia fără știrea părinților la Paris. Laurette n-avea mai mult de 15 ani. După șase luni fata e surprinsă de tatăl ei, Bazile, pe drum, corectată și trimisă acasă. Însă contele de Luzy iubește sincer pe Laurette și nu ține seama de convențiile sociale. El regăsește pe Laurette la via tatălui ei, cumpără acestuia o mică

1 Contes moraux, t. second, ed. cit.
2 Contes moraux, t. II, ed. cit.

proprietate și Bazile, fericit, consimte la căsătoria nu mai puțin fericită a fiicei sale care se întoarce la Paris.

Costache Conachi a tradus interesanta povestire morală *Alcibiade ou le moi* [1] (traducerea nu s-a tipărit, iar manuscrisul s-a pierdut). Discipolul lui Socrate caută o femeie care să-l iubească pentru el, nu pentru plăcerea ei însăși de a iubi un bărbat frumos și inteligent. Prima experiență nu-l satisface fiindcă femeia, prudentă, de îndată ce nu i se mai procură senzații fizice, îl consideră inutil. A doua încercare cu Glicérie nu dă nici ea rezultate întrucît Glicérie declară că nici măcar nu s-ar căsători cu el dacă voința părinților ar fi potrivnică. Alte experiențe cu o văduvă care-i pretindea a păstra secretul relațiunilor, cu Rodope, soția filosoafă a unui magistrat și cu curtezana Erigone, eșuează și ele, ultima în chipul cel mai jalnic, Alcibiade fiind înlocuit pe dată ce pierde la curse cu tînărul cuceritor Pisicrate. Desgustat de aventuri, Alcibiade se adresează lui Socrate care bizuit și pe experiența proprie îl sfătuiește să se însoare cu Glicérie, motivîndu-i acest lucru după cum urmează :

„...La prude, aime le plaisir ; elle le trouvait en vous ; vous l'en priviez, elle vous renvoie : ainsi des autres... C'est leur bonheur ...qu'elle cherchaient dans leur amant. Le jeune fille y voyait un époux qu'elle pouvait aimer en liberté & avec decence ; le veuve, un triomphe éclatant qui honorerait sa beauté ; la femme du Magistrat, un homme aimable et discret, avec qui, sans danger & sans éclat, sa philosophie & sa vertu pourraient prendre du relâche ; la Courtisane, un homme admiré, applaudi, desiré partout, qu'elle aurait le plaisir secret de posseder seul, tandis que toutes les beautés de la Grèce se disputeroient vainemant la gloire de le captiver...“

Cu privire la eu *(le moi)* Socrate îl învață că amorul e totdeauna egoist și că nici-o femeie nu iubește decît dacă e măgulită ea însăși de obiectul dragostei sale și în speranța satisfacțiilor pe care iubirea i le va oferi. Filosoful ce avea de

[1] Contes moraux, t. premier, ed. cit.

soţie pe Xantipa îl îndemna prin urmare să se însoare cu Glicérie :

„Si votre femme est sage et raisonnable, vous serez un homme heureux ; si elle est méchante ou coquette, vous deviendrez un philosophe : vous ne pouvais jamais qu'y gagner".

(„Dacă soţia este înţeleaptă şi rezonabilă, vei fi un om fericit ; dacă e rea sau cochetă, vei deveni un filozof : n-ai putea în amîndouă cazurile decât să câştigi".)

Foarte citit pretutindeni şi la noi a fost romanul istoric *Bélisaire* scris în 1767. Este tot o poveste morală, un fel de *Princepe* machiavelic în pilde, ceea ce explică interesul pe care l-a trezit în lumea monarhilor contemporani (Ecaterina a doua a Rusiei, de exemplu, a tradus ostentativ în ruseşte capitolul XV, care tratează despre toleranţă, incriminat de cenzura franceză pentru ideea că Dumnezeu, după concepţia autorului, va admite în cer eroii păgîni ce au urmat cu fidelitate legea naturală).

Romanul înfăţişează imperiul din răsărit în ultimii ani ai domniei lui Justinian. Împăratul a îmbătrînit şi treburile de stat sînt părăsite. Pacea se cumpără cu bani, tinerii comandanţi de trupe neavînd altă întrebuinţare, îşi petrec viaţa în chefuri. La unul din aceste chefuri, într-un castel din Tracia, soseşte într-o seară, pe vreme de iarnă, un bătrîn orb, condus de un copil. Bătrînul, nu altul decît fostul general al lui Justinian, se aşază la foc şi tinerii exaltaţi, golind sticle de vin, se laudă că vor cuceri lumea. Balisariu surîde compătimitor. Îndată apoi i se află numele şi la amintirea vitejiilor sale trecute starea actuală a generalului umple inimile tuturor de milă şi de respect. Dar după ce a dat celor de faţă o lecţie de virtute, bătrînul pleacă. Tibère, un tînăr demn de învăţăturile bătrînului orb, povesteşte întîmplarea lui Justinian şi acesta, mişcat, îl însărcinează să caute pe fostul său general căruia vrea să-i vorbească incognito. Într-un sat Belisariu întîlneşte pe Gélimer, fost rege al Vandalilor. Tocmai pe cînd se pregătea să pornească în căutarea familiei sale exilate, regele Bulgarilor îl ia prizonier, spre a avea un sprijin împotriva lui Justinian. Nevoit să cedeze violenţei, Belisariu

urmează pe soldații care-l au în pază. Pe drum este umilit de un anume Bessas, funcționar îmbogățit din mînuirea necinstită a banilor publici, care rîde de nenorocirea lui Belisariu, unul din foștii săi dușmani. Bulgarii, cîștigați și ei de faima trecută a bătrînului, ucid pe Bessas. Cu toate acestea Belisariu refuză onorurile regelui Bulgarilor și barbarul, uimit, acceptă să-l trimită înapoi, acolo unde l-au găsit soldații săi. Țăranii pe care Belisariu i-a salvat de invazia Hunilor vor să-l răzbune, dar generalul nu se mai gîndește decît la soția și fiica sa. Revederea acestora are loc într-un castel în ruină în prezența lui Tiberiu sosit acolo mai înainte. Trimisul împăratului îi propune să se instaleze într-o casă a sa la țară, nobilul bătrîn îi răspunde că vrea să trăiască undeva obscur și uitat, din devotament pentru împărat roagă totuși pe Tiberiu să avertizeze pe Justinian că Bulgarii sînt în Tracia. În sfîrșit Justinian revede incognito pe Belisariu și amîndoi conversează asupra problemelor de politică și filosofie, conversație ce constituie miezul propriu zis al cărții, conținutul ei de idei. Convins de nevinovăția lui Belisariu, Justinian îl readuce la curte și mărită pe Eudoxe, unica lui fiică, cu tînărul Tiberiu, viitorul împărat.

Romanul a fost deseori tradus în românește, prima dată zice-se, de Samuil Micu [1], a doua oară de Costache Conachi [2]. Aceste traduceri au rămas în manuscris și s-au pierdut. În 1843, T. Codrescu încearcă o nouă tălmăcire din care apărură fragmente în *Foaea pentru minte, inimă și literatură*. În același an publică traducerea sa Paharnicul Simion Marcovici „profesor al colegiului național din Sf. Sava" dedicînd-o lui Barbu Știrbei, mare logofăt al dreptății și viitor domn al Țării Românești [3]. Traducerea din anul următor a Alexandrinei Magheru apărută fragmentar în *Curierul românesc* și tipărea *„prin generozitatea M. Salle prea înălțatului Domn al*

1 Ion Bianu, *Viața și faptele lui Samuil Micu*, An. Acad. Rom. I, t. IX, p. 13.

2 V. Pastiescu, *Literatura românească* în *Curierul românesc*. 1839, no. 78.

3 *Velisarie, scriere morală compusă în limba franțozească de Marmontel și tradusă slobod în cea românească.*, Buc., în Tipografia Curții a lui Fr. Valbaum. 1843.

Ţerii Romaneşti Georgie D. Bibescul" [1]. „Preţul ei moral, zicea Eliade despre scrierea lui Marmontel, este mare, ea poate sluji ca un fel de catehism la tot bărbatul de stat", părere pe care şi-o însuşea şi redactorul de la *Foaea pentru minte...*: „Marmontel au scris pentru bărbaţii de stat". Alexandrina Magheru dărui toate exemplarele traducerii lui Eliade spre a fi împărţite cititorilor gratuit.

Iată acum cîteva fragmente din capitolul XV (vorbeşte Velisarie) mai întîi în traducerea liberă, prescurtată, a lui Simion Marcovici :

„Frumos şi desfătător lucru este, fraţilor, a iubi pe Dumnezeu şi pe cei asemenea nouă, a răsplăti răul cu binele, şi a vedea în dureri numai o cercare a virtuţii ! Dumnezeu pedepseşte numai cînd nu poate erta. Dacă nişte prinţi furioşi şi cumpliţi întrebuinţează focul, sabia şi tot felul de cazne ca să aducă pe oameni la dreapta credinţă, cu aceasta în loc de a întoarce pe cei rătăciţi la pocăinţă, îi aduc la mai mare ură, necinstesc religia, şi să fac călcători a poruncilor legii ; căci fiul lui Dumnezeu n'a întrebuinţat asemenea mijloace, ci blândeţea, dragostea şi înduplecarea prin cuvinte şi prin fapte.

„Tot aceste mijloace se cuvine să întrebuinţeze şi oblăduitorul spre întemeerea mântuitoarelor învăţături ale religii, adică a face pe oameni să judece de sfinţenia credinţei sale prin sfinţenia năravurilor, şi a da oblăduirea sa drept pildă şi chezăşuire a adevărului ce-l luminează ş'îl povăţueşte".

Alexandrina Magheru traduce mai exact după cum urmează :

„A iubi pe Dumnezeu, a iubi pe aproapele său ; ce alt mai simplu şi mai natural ! A voi bine aceluia ce ne face rău ; ce alt mai mare şi mai sublim ! A vedea în mâhnire ispitele virtutei ; ce alt mai măngăietor pentru om ! După aceasta propuieşi [sic] mistere necuprinse de minte, că eu mă suppuiu, şi plâng pe aceia a cărora judecată este mai puţin luminată sau mai puţin suppusă decât a mea. Nădăjduesc însă pentru dănşii în bunătatea unui părinte căruia toţi oamenii îi sunt fii, şi în milostivirea unui judecător care poate ierta rătăcirea...

[1] *Velisarie* de Marmontel secretar perpetuel al Academiei Françese..., Buc., în Tipografia lui Eliade, 1844.

„...Astfel e religia mea. Propuieo [sic] la toate popoarele, şi întrebese [sic] dacă ea nu e vrednică de veneraţie şi de dragoste ; toate glasurile naturei se vor înălţa în favoarea ei. Dar dacă silnicia şi cruzimea îi pun flacăra şi ferul în mână, dacă prinţii ce o mărturisesc, făcând din această lume un iad, chinuesc în numele unui Dumnezeu de pace, pe aceia ce ar trebui să-i iubească şi să-i plângă să va crede din doă lucruri unul : sau că religia lor e barbară cu dănşii sau că ei nu sânt vrednici de dânsa...

„...Dragostea este puntul de sprijenire al autorităţii care nu se cleatănă de cât când este afară din temelia sa. Cum vrei să deprinzi pe oameni a vedea un om înălţându-se ca un dumnezeu, şi a porunci cu armele în mănă, a crede aceea ce crede el, a cugeta cum cugetă el ? Întreabă pe generalii voştri dacă se poate îndupleca lumea cu isbiri cu sabia. Întreabăi [sic] ce a făcut în Africa asprimea şi siluirea întrebuinţată asupra Vandalilor...

„...E cu mult mai lesne a face cineva fericiţi, de cât a-şi face prosaliţi ; şi un monarh drept are el singur mai multă putere asupra duhurilor de cât toţi prigonitorii împreună. E mult mai comod fără îndoială, a pune să înjunghie oamenii de cât ai [sic] convinge ; însă daca suveranii ar întreba pe Dumnezeu ce armă să întrebuinţăm ca să facem a te adora oamenii după cum trebuie să fii adorat ? Şi dacă Dumnezeu ar bine voi să i se auză glasul, lear [sic] respunde : *Virtuţile voastre...*"

Tot în cap. XV vorbeşte şi Machiavelli despre virtuţile morale ale Principelui *(lealtà, generosità, liberalità)* dar şi despre viţiile lui *(slealtà, avarizia, avidità, crudeltà* etc.), căci el nu este numai *„virtuoso"* ci şi mare *„simulatore e dissimulatore"* uneori deadreptul cinic, din necesitate politică, în vreme ce Bélisaire al lui Marmontel concepe un principe exclusiv virtuos, cucernic, blînd cu supuşii şi tolerant.

Simplă întîmplare poate să fie faptul că A. Pelimon publica în 1846 un volum de *Poesii fugitive,* deşi în poetica sa din 1763 Marmontel grupa la categoria „poeziei fugitive", elegia, epigrama, oda, pastorala, madrigalul, epitaful, sonetul şi stanţele sau strofele, iar un capitol din *Regulile sau grammatica poeziei* de Heliade trata tocmai despre aşa-numitele *Poezii fugitive,* după cursul lui Lévizac şi Moysant (Elegiacul Parny publicase şi el un volum de *Poésies fugitives).*

*

Nu se mai citeşte astăzi opera doamnei de Genlis (Stéphanie Félicité Ducrest de Saint-Aubin) care a fost totuşi odată foarte la modă în Franţa ca şi la noi. Contesa de Genlis (1746—1830) s-a făcut celebră prin faptul că a educat ca institutoare copiii ducelui de Orléans, pe Ludovic-Filip, fiul lui Philippe-Égalité. Scriitoarea avea însuşiri pedagogice şi se citează din sistemul său acela cu privire la învăţarea limbilor străine. La Saint-Leu copiii aveau fiecare cîte o grădină de care îngrijeau singuri. Grădinarul nu le vorbea decît nemţeşte. Dineul era servit în limba engleză, se supa în italieneşte şi nu se vorbea franţuzeşte decît în intervale. Fără a dispreţui plăcerile (se spune că a fost amanta lui La Harpe pe care l-a ridiculizat cu toate acestea într-o nuvelă), contesa avea mari ambiţii literare (voia să refacă pe Diderot) şi a compus în toate genurile. Scria corect cu uşurinţă. Despre stilul ei se repeta o butadă către o actriţă : *elle est toujours bien, jamais mieux.*

Întîia traducere românească din opera doamnei de Genlis este *Zuma sau descoperire a scorţişoarei vindecătorii de friguri adecă : a hinei,* o nuvelă de caracter moral, *Zuma ou la découverte de Quinquina* (1817). Tălmăcirea datorită „K. K. tâlmaci a guberniei de Galiţia" Teodor Racoce a apărut într-un almanah, *Hrestomaticul românescu sau adunare a tot feliul de istorii... pe anul 1820,* editat de Petru Ecart la Cernăuţi. Acţiunea se petrece în Peru, la Lima, pe vremea ocupaţiei spaniole. Indienii cunosc efectul medical vindecător de friguri al scoarţei arborelui de quinquina, chinina. Întrucît spaniolii îi asupresc, ei fac un legămînt solemn de a nu trăda secretul medicamentului. Soţia guvernatorului proaspăt sosit din Spania se îmbolnăveşte tocmai de friguri. Zuma, soţia căpeteniei Mirvan, o femeie frumoasă şi simţitoare (traducătorul crede a da un corespondent franţuzescului *subtile* prin turcescul *cilibiu),* încearcă s-o salveze strecurîndu-i pe furiş în pahar o jumătate din doza de chinină pe care o primeşte ea însăşi, bolnavă, în taină. Surprinsă asupra faptului, Zuma e învinuită de intenţii criminale faţă de stăpîna sa şi condamnată la moarte împreună cu Mirvan. În momentul cînd i se pregăteşte rugul, stăpîna, generoasa, vine cu lectica la faţa locului şi opreşte

execuția. Poporul, impresionat de mărinimia soției guvernatorului, desleagă pe acuzați de jurământ, jertfa Zumei e dată în vileag și praful miraculos, încercat de guvernatorul însuși, își face efectul. Mme de Genlis concura *Les Incas* de Marmontel.

C. Negruzzi a reluat traducerea lui Racoce în 1822, la Șirăuți lîngă Hotin, unde va tălmăci și *Le trépied d'Hélène* a lui Marmontel. A sa *Zuma sau descoperirea scorțișoarei tămăduitoare de friguri adecă a hinei* a rămas în manuscris (nr. 3558). Ceva din nuvela doamnei de Genlis pare a fi servit însă lui Negruzzi în portretul lui Daniil Scavinschi, faimosul poet spițer care-și petrecea zilele „plămădind cantaride și pisînd chinină".

Era cu neputință ca pedagogia doamnei de Genlis să nu intereseze pe Eliade și într-adevăr vedem că în *Curierul românesc* încep să apară din 1839 [1] capitole din *Asupra educației. Din scrisorile doamnei de Genlis*, de fapt din *Adèle et Théodore ou lettres sur l'éducation, contenant tous les principes relatifs aux trois différents plans d'Éducation des Princes, des jeunes Personnes, et des Hommes* [2]. Opera întreagă programată pentru *Biblioteca Universală* n-a găsit un traducător cu destulă răbdare care să ducă la capăt inițiativa lui Eliade. În schimb s-a găsit un traducător pentru nuvela „istorică" *Mademoiselle de Clermont* [3] singura operă a doamnei de Genlis analizată de Sainte-Beuve.

E o nuvelă cam lesinată înfățișînd dragostea discretă dintre prințesa de Clermont și ducele de Melun ucis în ziua nunții în pădure de un cerb. Nuvela e socotită de autoare „istorică" pentrucă se inspiră dintr-o întîmplare reală și are scopuri instructive : *„Je ne veux intéresser que par la verité..."* — afirmă scriitoarea — *„plaire en n'offrant que des tableaux touchants et fidèles, c'est instruire"*...

Acest lucru pare a fi reținut și atenția traducătorului, profesorul de la Cerneț, Iancu Brezoianu, un elev al lui Eliade,

[1] Nr. 82—84, 87, 91—93, 100—101, 119—120 și 1840 nr. 6

[2] A Vienne, Chez les Frères Gay, Imprimeurs-Libraires, 1785 (3 vol).

[3] Paris, Werdet et Lequien fils, 1827 (Collection des meilleurs romans français dédiés aux Dames).

prieten bun cu Grigore Pleșoianu : „Voiu a interesa — tălmăcește el — numai prin adevăr ; ...a place înfățișând numai tablouri care mișcă suffletul și vrednice de credință, este a învăța“ [1].

În fragmentul autobiografic *Cum am învățat românește*, C. Negruzzi povestește că citise din biblioteca tatălui său două „romanțuri“ de Mme de Genlis în traduceri manuscrise, *Înconjurarea cetății Roșela* și *Cavalerii Lebedei*.

Le siége de la Rochelle ou malheur et la conscience [2] nu-i un roman istoric cum s-ar putea crede din titlu. Asediul Rochellei de către soldații ducelui de Angoulême din ordinul cardinalului Richelieu în vremea conflictului dintre catolici și calviniști din timpul lui Ludovic al XIII-lea nu-i decît un episod în acest roman. Valmore, văduv cu un copil de șase ani, Jules, este pe punctul de a se căsători cu Clara Montalban. Se întîmplă însă o îngrozitoare nenorocire. În absența lui Valmore și în momentul tocmai cînd Clara se ascunsese ca să facă o surpriză copilului căruia îi aducea un coș cu piersici la castelul unde era supravegheat, Jules este ucis cu un pumnal de Montalban ce spera în felul acesta, căsătorindu-și fata cu Valmore, să moștenească averea rămasă de la bunicul copilului. Găsită la fața locului, Clara este acuzată de omor și cum ea nu poate destăinui adevărul, în cauză fiind tatăl său, este condamnată la moarte prin eșafod. Grațiată *in extremis* prin rugămințile lui Valmore, Clara e transportată la o mînăstire-închisoare. Temîndu-se să nu fie trădat, Montalban o strămută într-un castel al său de unde o salvează părintele Arsène, un bătrîn preot care-o încurajase și în cursul procesului, convins de nevinovăția ei. Clara se instalează acum într-un sat din apropierea fortului Rochellei, la familia Jerson, unde va revedea, fără a fi la rîndul ei recunoscută, pe Valmore, comandant al unei divizii regale împotriva rebelilor ducelui de Rohan. Înainte de a fi recunoscută, Clara e dusă mai departe în Germania de părintele Arsène spre a fi în siguranță. Aci, Clara nimerește la palatul Electorului ca înso-

[1] *Prințesa de Clermont sau nuvelă istorică*. Buc. În Tipografia lui Eliade, 1842.

[2] Paris, Passard, 1852 (Petite Encyclopedie récréative).

ţitoare a fiicei Electorului, Euphémie. Aceasta se împrieteneşte pînă într-atîta cu ea încît îi mărturiseşte secretul vieţii sale : cum se căsătorise în taină cu contele Rosenberg a cărui soţie era de douăzeci de ani, fără ştirea tatălui ei. Din motive neînţelese deocamdată, Rosenberg o priveşte de la început cu asprime şi în cele din urmă o alungă de la palat, Clara fiind nevoită a se întoarce la familia Jerson în Franţa. Pentru a doua oară calviniştii conduşi de Rohan erau asediaţi la Roşela. De data aceasta printre partizanii ducelui se află şi Montalban. La instigaţia acestuia părintele Arsène fusese prins şi încarcerat sub învinuire de fanatism catolic, iar Valmore, grav rănit în lupte, este luat prizonier. Clara, soră de caritate călugăriţă, obţine de la Rohan eliberarea părintelui Arsène. Cu acest prilej se dă pe faţă şi crima lui Montalban. Contele Rosenberg, care lupta şi el în tabăra calviniştilor, văzînd că Clara este nevinovată lămureşte că adevăratul ei tată este el şi că Montalban nu avusese decît însărcinarea din partea lui să ascundă fructul unei căsătorii secrete. În sfîrşit, regele încheie pace cu Rohan şi Clara se întoarce cu tatăl ei în Germania unde Electorul recunoaşte pe conte de ginere şi pe Clara de nepoată, aceasta din urmă căsătorindu-se cu Valmore.

Romanul este moral în sens religios şi autoarea îndrăznea să-l compare cu *Atala* de Chauteaubriand, reclamîndu-şi nu numai originalitatea dar şi superioritatea punctului de vedere etic. Nu degeaba o poreclise Chénier *Mère de l'Eglise.*

În româneşte romanul a fost tradus în 1852 de A. Poenaru *Incungiurarea Roşelei sau nenorocirea şi conştiinţa* de la Mm. Janli [1].

„Au déclin du plus beau jour d'un été brulant, le jeune et vertueux Valmore et sa respectable soeur, fatigués d'une longue promenade dans les champs, s'arrêtèrent sur le bord d'un prairie ; Valmore tenait par main le petit Jules, son enfant ; il lui permit d'aller cueillir des fleurs..."

„Către povârnirea uniea din cele mai frumoase zile d'o vară arzătoare, tânărul şi virtuosul Valmor şi respectabila sa soră, osteniţi d'o

[1] I—IV. Buc., În Tipografia Colegiului Naţional.

lungă preumblare prin holde, se opriră pe marginea unei livezi. Valmor ţinea de mână pe Julie, copilul său, căruia'i dete voe să se ducă a culege flori..."

Tema doamnei de Genlis este dramatică şi chiar ţipător dramatică. De aceea, romanul a şi fost dramatizat de Helena Baitler sub titlul *Clara sau victima virtuţii* (dramă în 5 acte, 3 tablouri şi un prolog), foarte aproape de text, acţiunea debutînd cu căsătoria secretă a contelui Rosenberg [1]. De va fi fost reprezentată, piesa trebuie să fi făcut să curgă multe lacrimi.

Am văzut că nu s-au tradus decît fragmente din romanul în scrisori *Adèle et Théodore*. În întregime s-a tradus în 1852, la Iaşi, romanul în scrisori *Palmira şi Flaminia sau secretul*, [2] de Sofia Coce, povestire de asemeni cu înţeles moral educativ *(Palmire et Flaminie, ou le secret* [3].

Palmira, adică domnişoara de Nantel, se căsătoreşte cu contele Şarl d'Elmas. Rămînînd orfană la 16 ani, Flaminia, nepoată a Palmirei, este adusă împreună cu guvernanta sa la contesa de Nantel. O altă rudă, generalul de Gerzan nutreşte gîndul de a mărita pe Flaminia cu marchizul de Nelmur, un bogat tînăr bine crescut după principiile religioase de părintele d'Erlac. Însă Nelmur s-a împrietenit cu Sent-Sermin şi lumea crede că se va căsători cu sora acestuia Anastasia. Atît Palmira cît şi Nelmur se întrec în milostenii, amîndoi întîlnindu-se în casa unui bătrîn negustor ruinat pe care-l ajută să-şi mărite fata. Nelmur, care este văr cu Flaminia, oferise mamei acesteia o pensie, dar doamna de Melroz o refuzase. Spre a-şi ajuta vara orfană marchizul dă de asemenea un inel de 14.000 de franci din care Flaminia ar urma să miluiască pe săraci. Inelul e cumpărat de Gerzan pentru ca Flaminia să nu fie jignită în opera sa filantropică. De la Blanfort, un prieten al contelui d'Elmas, Palmira află că soţul ei pierde bani la cărţi şi o înşeală. Blanfort îi spune aceste lucruri spre a o seduce, dar Palmira, mamă, nu cedează. Sent-

[1] (Din scrierile d-nei Jenli) Buc. Tip. D. Aug. Laurian, 1875.

[2] Compusă de Doamna Contesa de Jenlis, Iasii, Tipografia Româno-franţeză, 2 vol.

[3] Paris, Maradan, 1821, 2 vol.

Sernin plecat cu Nelmur la Londra este ucis într-un duel, din care cauză părinții lui Sent-Sernin imploră pe Nelmur la întoarcere să le aducă o mîngîiere prin însoțirea cu Anastasia. Dar marchizul refuză cererea într-un chip inexplicabil. Tot deodată refuză și căsătoria cu Flaminia propusă de generalul Gerzan. Chemată să ajute o femeie sărmană, Palmira este arestată de soțul ei care, bănuind o întîlnire amoroasă, o urmărea. Flaminia confirmă că mătușa sa primise într-adevăr o invitație de a merge la d-na Selvir fiindcă vroise s-o ia și pe ea, dar ea neputînd întreba guvernanta dacă se cuvine s-o însoțească, nu primise. De fapt invitația era ticluită de Blanfort, îndrăgostitul voind să smulgă cu forța ceea ce nu i se acordase din dragoste. Duelul între d'Elmas și Blanfort este împiedicat de Nelmur, care cu această ocazie dă în vileag secretul său. Nelmur era ucigașul (în duel) al prietenului său Sent-Sernin. Sent-Sernin, gelos, pălmuise la lady Sara M. pe Nelmur și acesta amețit de băutură îl ucise în duel. De aceea marchizul nu se căsătorise cu Anastasia, măritată în cele din urmă cu altcineva. Toți recunoscînd acum că Nelmur, deși cu o crimă pe conștiință, era un om de onoare și că făcuse destule acte de caritate spre a-și răscumpăra păcatul (între altele achitase și datoriile făcute de Sent-Sernin la Londra) marchizul se căsătorește cu Flaminia. Acest fapt readuce și pacea în căminul Palmirei întrucît soțul ei crezuse că fusese ceva între ea și Nelmur. Blanfort, devenit și el virtuos, pleacă din țară ca diplomat. Nelmur are plăcuta surpriză de a constata că multe tablouri cumpărate de el fusese pictate de Flaminia și vîndute în folosul săracilor. Poetul nostru C. Conachi care împărțea calicilor pomeni în firfirici nu era străin de acest spirit.

Cum se vede, toate personagiile d-nei de Genlis sînt bune, miloase și generoase, bărbații ca și femeile. Dacă vreunul are apucături rele, acestea sînt corectate pînă la urmă, pentruca spiritul binelui să triumfe asupra răului. A pretinde însă caractere de la această scriitoare ar fi o aventură.

Les Chevaliers du cygne ou la cour de Charlemagne [1] pe care l-a tradus în românește A. Vasiliu în 1853 sub titlul

[1] I—III, A Paris, Chez Maradan ; 1811.

Fraţii de arme sau curtea lui Carlomanus împăratul Franţei [1] este o speţă de roman „*courtois*", fără valoare documentară, deşi autoarea era informată asupra epocii şi intenţia evocării istorice e mărturisită. Accentul cade pe elementul aventuros şi, se înţelege, pe cel moral educativ.

Eroii, atestaţi, sînt Olivier, nepotul lui Roland şi prietenul său Isambard, Charlemagne însuşi şi o serie de alte personagii episodice, romanul tot fiind o reunire de cîntece de gestă. Deviza celor doi fraţi de arme este „glorie şi prietenie" şi blazonul înscris pe scut „*Candeur et loyauté*".

Spre a nu fi bănuit că ar fi ridicat ochii asupra unei fiice a împăratului, Isambard pleacă la Constantinopol şi ia parte aci la un turnir în care învinge pe Nicefor şi Staurace, doi cavaleri îndrăgostiţi de o prinţesă din sîngele lui Cuharlemagne, Armoflède. La curtea lui Charlemagne, Armoflède trecea drept soţia în secret a lui Olivier (autoarea are o vădită predilecţie pentru „căsătoriile secrete"). Tot odată, Armoflède era urmărită cu o pasiune furtunoasă de prinţul lombard Adalgise. La întoarcere, Isambard află că Olivier fusese rănit cu prilejul unui atentat împotriva prinţesei saxone Célanire şi că prinţesa murind, Olivier plecase în lume. Célanire era fiica regelui saxon Vitikind care, învins de Charlemagne, trăia ca prizonier la curtea acestuia, cu onorurile cuvenite unui rege. În timpul luptei, Olivier salvase viaţa lui Vitikind şi drept răsplată acesta voia să-i acorde mîna fiicei sale. Însă Célanire era promisă prinţului Albion. Dînd de urma lui Olivier, Isambard află de la acesta lucruri uimitoare (care ocupă o jumătate de roman). Célanire a fost ucisă chiar de Olivier, din gelozie şi printr-o intrigă criminală a Armoflèdei. Într-adevăr, Célanire nu iubea pe Albion şi, îndrăgostită de salvatorul tatălui ei, acceptase să se mărite cu el în secret. Cum între timp Albion murise, căsătoria tăinuită putea fi dată pe faţă, dacă tocmai acum Armoflède, prietenă perfidă a Célanirei, n-ar fi aţiţat gelozia lui Olivier făcîndu-l să privească de departe o scenă dubioasă între soţia sa şi un bărbat care nu era altul decît Diaaulas, fratele Célanirei. Célanire lămureşte acest

[1] I—III, Iaşi, Buciumul roman, 1853 ; IV, Iaşi, Tip. Institutul Albinei, 1854 ; V—VI, Iaşi, Buciumul roman, 1854.

lucru, înainte de a muri, soţului ei printr-o scrisoare pe care o duce chiar Diaaulas. Neconsolatul Olivier şi Isambard se decid să meargă în ajutorul prinţesei de Clèves, Béatrix, căreia-i declarase război, fiindcă fusese refuzat ca soţ, contele de Bavaria, Gérold. Pe drum fraţii de arme întîlnesc alţi cavaleri şi fac sau ascultă diferite povestiri de fapte eroice. Armoflède ispiteşte în mai multe rînduri pe Isambard, fără succes, silindu-l să lupte din această cauză de fiecare dată cu Adalgise, aliat al lui Gérold. Tot Armoflède se înfăţişase goală într-o grădină lui Ogier danezul, sub numele de Aminta (Ogier va merge şi el în apărarea Béatrixei). Olivier eliberează din închisorile lui Rotbold pe Ordalie, fiica regelui Saxoniei Iliska, soţie a lui Diaaulas. Diaaulas, fratele Célanirei, trece la catolicism. Cu toate că iubea pe Béatrix, Gérold nu se dăduse în lături de a seduce pe Maria, iubita prietenului său Meinrad. Acesta devenise apoi călugăr, iar Maria dispăruse fără urme. La curtea lui Gérold se afla ca oaspete persanul Giaffar, scăpat şi el într-o anume împrejurare de la moarte de Olivier. Episodul lui Giaffar este poate cel mai interesant din roman. E o poveste aproape de Halima. Numele adevărat al lui Giaffar era Barmécide şi sub acest nume Giaffar fusese vizir al califului Aaron Raschid (La Harpe întocmise şi el o tragedie, mediocră, a Barmecizilor). Barmécide intrase în graţiile califului ca inventator în Persia al orgăi. Numit vizir, se înamorase de sora califului Abassa. Aceasta era atît de frumoasă încît califul ar fi luat-o el însuşi de soţie de nu i-ar fi fost soră. Ca frate, el consimţea la căsătoria ei cu Barmécide, dar numai formal, cu condiţia ca soţii să nu convieţuiască. Călcînd legămîntul, Barmécide este osîndit la moarte, iar Abassa la închisoare. Amîndoi sînt salvaţi de un sclav, Nasuf, care înlesneşte fuga lui Barmécide peste hotare, mai în urmă şi a Abassei. Barmécide, ambasadorul lui Gérold la curtea prinţesei de Clèves, regăseşte aci pe Abassa şi este scăpat de la moarte într-o luptă chiar de fiul său, Mirva, expatriat şi el de Nasuf şi crescut de Ordalie şi Diaaulas. Ogier danezul, şi în cele din urmă şi Adalgise, se conving că Armoflède este o curtezană, de altfel desfigurată din cauza filtrurilor amoroase pe care le bea, părăsită de toţi. În lupta care se dă între cele două tabere Gérold este învins şi luat prizonier de Olivier.

Grav rănit, Gérold e îngrijit de o prietenă a prinţesei de Clèves, Délie, care nu era alta decît Maria. De abia acum se îndrăgosteşte de ea Gérold, din păcate prea tîrziu, căci Maria se călugăreşte. Prinţesa de Clèves iubeşte pe curajosul cavaler Olivier, dar, deşi Béatrix seamănă în chip uimitor cu Célamire, acesta vrea să rămînă credincios memoriei fostei sale soţii. Béatrix instituie în onoarea cavalerilor Olivier şi Isambard ordinul Lebedei (les chevaliers du Cygne). Dar într-o luptă finală cu alţi peţitori ai prinţesei, Olivier este ucis mişeleşte de Teodon, regele Panoniei şi pe patul de moarte virtuosul Olivier conjură pe generosul Isambard să se căsătorească el cu Béatrix (Isambard, deşi iubea pe Béatrix, din stimă şi devotament pentru prietenul său de arme, se dăduse în lături).

Mai sînt şi alte episoade în *Cavalerii Lebedei,* scriere ce încîntase copilăria lui C. Negruzzi, ca de pildă acela al Axianei, fiica regelui Asturiei, căsătorită cu eliberatorul Sarazinilor Abdérame pe care-l părăseşte deoarece, proclamat rege, acesta îşi asupreşte poporul (ea omoară în luptă pe Rotbold, persecutorul Ordaliei). În genere aceste episoade sînt conduse cu abilitate şi ţin trează curiozitatea cititorului chiar în cazul celor referitoare la Armoflède, personagiul caricatural şi inverosimil. Însă autoarea a vrut să-l opună temperamentului senin al Célanirei, după cum Aaron Raschid este opus lui Charlemagne (acesta din urmă este gata să-şi dea o fată după Olivier pentru a-i răsplăti faptele de arme). Întrucît priveşte stilul naraţiunii, doamna de Genlis este totdeauna bine, niciodată mai bine (traducerea lui A. Vasiliu este modestă, cu unele surprize neologistice : în loc de *a decis* se traduce *a decedat).* Printre prenumeranţii publicaţiei găsim pe A. Russo, A. Donici, D. Bojinca, Iancu Gane, comisul N. Beldiceanu din Fălticeni etc.).

Planul doamnei de Genlis era de a compune nici mai mult nici mai puţin decît o epopee şi romanul se şi începe cu o invocaţie :

„...O siècles brillans de l'antique chevalerie ! C'est vous que je veux célébrer. On me demande des tableaux naïfs, nobles et touchans et je ne les chercherai que dans vos fastes glorieux. Quand je voudrai peindre les artifices de la coquetterie, le manège des courtisans, l'art

perfide et frivole de séduire et de tromper, il me suffira de regarder autour de moi ; mais si je veux peindre l'amour constant et passioné, l'amitié sublime et fidèle, l'enthousiasme de la gloire et de la vertu, on trouverai-je des modèles parfaits ? Hélas ! cherchons-les dans l'histoire, puisque les siècles où je suis née ne pourrait me les offrir..."

Traducătorul român n-a găsit necesar să mai tălmăcească această introducere (din care am reprodus numai o parte) intrînd direct în subiect :

„*Parmi ces braves guerriers, et cette brillante jeunesse, l'ornement et la gloire de la cour de Charlemagne, on distinguoit surtout deux jeunes chevaliers, également célèbres par leur vaillance, leurs exploits et la vive et tendre amitié qui les unissoit l'un à l'autre. Ils étoient frères d'armes...*"

„Între bravii resbelnici și brilanta giunime, ornamentul și gloriea curții lui Carlomanus, se distingea doi cavaleri giuni, de opotrivă faimoși prin a lor bravură, fapte și frageda amiciție ce'i lega unul către al.ul. Ei era frați de arme..."

Opera pedagogică propriu zisă a doamnei de Genlis este astăzi cu desăvîrșire moartă. Cea literar pedagogică (*Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques* din care face parte și *Mademoiselle de Clermont)* este imitată și prea didactică cînd nu e dulceag sentimentală. Autoarea concura pe Marmontel căruia îi reproșa că nu e îndeajuns de moral („Autorul — zicea ea în *Les deux reputations* — recunoaște singur că *La Bergère des Alpes* și *Annette et Lubin...* nu sînt povestiri morale ; după părerea mea nimic mai puțin moral ca *Alcibiade și Laurette* etc."

Cu toate acestea s-au tradus la noi chiar după 1900 povestiri morale de d-na de Genlis [1] probabil din volumele *Nouvelles* din 1804 sau din *Six nouvelles morales et religieuses* din 1821 [2] căci nu le-am găsit în cele șase volume de *Contes moraux* de la Maradan (1904). Temele sînt democratice, deși mai mult reli-

[1] *Povestiri morale pentru tinerime* (traducere anonimă) Buc., Minerva, 1905.

[2] Paris, L. Janet.

gios-etice decît sociale. A fi om bun după d-na de Genlis înseamnă a face acte de caritate, pomeni, a înfia copii părăsiţi, a ajuta nobili scăpătaţi. Portarul Chassin înlesneşte instrucţia fiului unui cultivator, iar cînd acesta murind îi lasă prin testament o sumă de bani, portarul o dă unei rude a celui mort prin intermediul lui Marmontel însuşi, secretarul perpetuu al Academiei *(Recunoştinţă şi cinste).* D-na de Varonne, nobilă sărăcită din Anglia (fiindcă i s-a tăiat pensia), e ajutată de lacheul Ambrozie, pînă ce noul rege îi dă din nou pensie (amănuntul poate fi autobiografic). Cînd Ambrozie se îmbolnăveşte, d-na de Varonne ajută la rîndul ei pe credinciosul servitor *(Căldărarul).*

Irina, crescută în lux, nu capătă deprinderi bune decît cînd duce o viaţă modestă şi face milostenii *(Viaţa în lux şi viaţa în simplitate).* Aceeaşi e tema din *Îndreptarea unei fete leneşe.* Abia după ce rămîne orfană de tată şi după ce pleacă cu mama ei în Elveţia spre a trăi simplu în mijlocul naturii, Cornelia (care face cunoştinţă cu Gessner la Zürich) devine o fată silitoare şi se mărită, chiar cu faţa mîncată de vărsat. *Pamela sau o fericită adoptare* este povestirea adopţiunei Pamelei Selwin de către o doamnă din Franţa (Doamna de Genlis a făcut astfel de acte de binefacere).

Scriitoarea, concurînd deasemeni pe Marmontel, a refăcut romanul acestuia *Bélisaire* (1808) cu intenţia de a restabili majestatea imperială a lui Justinian ce i se părea diminuată de măreţia suferinţelor generalului. Nenorocirile acestuia la d-na de Genlis nu mai vin de la Justinian ci sînt cauzate de rivalitatea unui eunuc. De asemenea, regele vandal Gélimer, învins odinioară de Bélisaire, devine confesorul fostului său duşman. *El* predică generalului iertarea injuriilor, răbdare şi rezignaţie. Totul arată că d-na de Genlis era născută să fie institutoarea regelui Louis-Philippe. Acest roman n-a avut ecou la noi, inferior cum e celui al lui Marmontel.

Bernardin de Saint-Pierre

Paul et Virginie este, în intenţia autorului însuşi, o pastorală şi într-adevăr răspunde întocmai canonului idilei gessneriene. Întîi întîlnim ideea democratică. Virginia e fata unei doamne de bună condiţie al cărei soţ nu era gentilom, motiv pentru care a trebuit să se refugieze în l'île de France, lîngă Madagascar. Paul dimpotrivă este fiul natural al unei ţărănci bretone seduse de un nobil, pricină pentru care şi aceasta se refugiază sub tropice. Amîndoi sînt „enfants de la nature". Ei nu ştiu nici să scrie, nici să citească, merg cu picioarele goale. Virginia se teme de zgomotul izvoarelor, Paul face focul frecînd două lemne uscate, se caţără pe palmieri, înoată ca peştele. Amîndoi îşi măsoară vîrsta după rodirea cocotierului şi a portocalilor. Perioadele de viaţă, în general, sînt măsurate cu fenomene naturale, umbre ale arborilor, strîngerea foilor tamarinzilor, coacerea trestiilor de zahăr. *„Leur vie semblait attachée à celle des arbres, comme celle des faunes et des dryades."* Ei pun alimentele pe foi de bananier şi în tivde, neavînd altă veselă, fiind mai ales vegetarieni şi mîncînd numai ceea ce *„n'avait côuté la vie à aucun animal"*, adică lapte, ouă, banane, portocale, curmale, ananas, bînd zeamă de trestie de zahăr cu lămîie. Viaţa lor e cu totul agrestă, înfăptuind versul lui Virgil :

Fortunatus et ille deos qui novit agrestes !

Vorbirea le e presărată cu metafore scoase din experienţa directă şi Paul face elogiul Virginiei aşa : „Azurul cerului e mai puţin frumos decît albastrul ochilor tăi, cîntecul bengalilor mai puţin dulce decît vocea ta".

Cu ei trăiesc doi sclavi negri, Dominique şi Marie, însă în juru-le văd oameni de coloare nenorociţi, bătuţi cu biciul, puşi în lanţ cu bilă, cu zgardă ţepoasă de fier la gît. Cei doi

tineri imploră un plantator să ierte o sclavă fugită și sînt duși pe umeri, în brancarde, de negrii recunoscători.

Istoria tinerilor insulari prea cunoscută este dezvoltarea destinului ce ar fi putut să aștepte peste mare pe Evander și Alcimona ai lui Gessner. Virginia, chemată în Europa de o mătușă bogată și celibatară, devine contesă, capătă educație, dar e izgonită fiindcă nu vrea să se mărite cu un gentilom. Ea piere într-un naufragiu sub ochii chiar ai lui Paul, în apropiere de Port-Louis. Ar fi putut să se salveze dacă s-ar fi desbrăcat, ca ultimul matelot care *„tout nu, et nerveux comme Hercule"* se silea respectuos s-o convingă. Însă plină de „dignité" ea refuză. S-ar părea că autorul vrea să scoată aci în evidență virtutea virginală. Însă dată fiind virtutea inegalabilă a matelotului nud, se vede că scriitorul critică falsa pudoare a Virginiei căpătată prin înrîurirea nefastei Europe. Paul înoată în jurul corăbiei bineînțeles că nu îmbrăcat, iar înainte de a fi plecat în Europa, Virginia își ridicase o dată fusta în cap în chip de umbrelă, apărînd și pe Paul de ploaie, ceea ce, avînd în vedere precaritatea învestmîntării ei, lasă a se înțelege că privase de acoperămînt, cu inocență, partea de jos a trupului.

În ms. B.A.R. nr. 41 e o traducere a romanului *Pavel și Virginia scrisă în limba franțuzească de I. E. Bernandin Sempieru, și acum tălmăcită în cea românească de Iancu Nicola. București în M.S. Sava. 1827 Ianuarie, 12.* Un Ștefan Șandru a copiat textul în Sfînta Mînăstire Slatina în vremea ciumii din Iași, la 24 noiembrie 1829. După început, versiunea e hazardată.

Sur le côté oriental de la montagne qui s'élève derrière le Port-Louis de l'île de France, on voit, dans un terrain jadis cultivé, les ruines de deux petites cabanes. Dindosul limanului franțuzesc ce să numește Portluis (limanul lui Ludovic) se înalță un munte.

La chaumière indienne [1] e o narațiune mai scurtă în care elementul pastoral a fost copleșit de ironie democratică și de reflecții filosofice. În *Paul et Virginie* scriitorul observase în

[1] *La chaumière indienne* suivie du *Café de Surate* et *autres opuscules* etc. par Bernardin de St. Pierre. Paris, Wendet et Lequi fils. 1829.

Avant-propos „*que notre bonheur consiste à vivre suivant la nature et la vertu*", însă nu insistase în text, de astă dată procedează voltairian, recurgînd la unele, grațioase de altfel, bufonerii. Formîndu-se la Londra o companie de savanți în scopul de a căuta în felurite părți ale lumii lumini asupra științelor cel mai savant dintre acești doctori „qui savoit l'hebreu, l'arabe et l'indou" cu bani spre a face achiziții de manuscrise și obiecte și cu un volum de chestiuni, merge la Calcutta, de unde cu daruri se duce la pagoda din Jagrenat, la una din gurile Gangelui, ca să vadă pe căpetenia brahmanilor. Acolo doctorul englez este desbrăcat întîi de toate de orice veșmînt cu vestigii de animal și cu capul gol și cu picioarele goale, învelit într-o pînză de bumbac, introdus într-un salon vast, susținut de coloane din lemn de santal. Deși englezul știa limba hindusă, marele preot comunica prin intermediari vorbind unui fachir care transmite întrebarea altui fachir și așa mai departe pînă ce ajunge la doctor. Răspunsul acestuia e raportat marelui preot prin aceiași interlocutori. Întrebarea doctorului fusese prin ce mijloc se poate cunoaște adevărul ? După un moment de reculegere, căpetenia pandecților răspunse : „Adevărul nu se poate cunoaște decît prin mijlocirea brahmanilor". Atunci toată adunarea se plecă, admirînd înțelepciunea marelui preot. Plecînd și fiind apucat de furtună, savantul englez nemerește într-un loc mai adăpostit. „*Il étoit flanqué de rochers, et rempli de vieux arbres, d'une prosseur prodigieuse. Quoique la tempête courbât leurs cîmes, avec l'horribles mugissments, leurs troncs monstrueux étoient inebranlables comme les rochers qui les environnoient.*" Deodată însoțitorii sînt îngroziți, au zărit o colibă de paria. „*N'approchez pas d'ici* — strigă ei — *il y a un paria.*" Englezul crede la început că e vorba de vreun animal feroce, apoi aflînd ce este, intră în colibă fiindcă, zice el, „*pour moi, toutes les castes de l'Inde me sont égales, lorsqu'il s'agit de me mettre à l'abri de le pluie*". Ceilalți, de frica purificărilor complicate, rămîn afară. În colibă trăiește o pereche, cam în condițiile sociale ale soților la Tour din *Paul et Virginie*. Femeia fusese mai înainte soția unui brahmin care murise și ar fi urmat să fie arsă pe rug împreună cu el. A fugit însă cu un paria mulțumindu-se a trăi în pădure amîndoi, ocoliți de oameni, și după toate semnele, fericiți. La plecare englezul le oferă

n ceas de aur de Granham „*le plus fameux horloger de Lon-res*", care se întoarce la un an odată. Paria îl refuză : „*Seigneur. ous n'avons pas besoin de montre ; nous en avons une qui a toujours, et qui ne se dérange jamais ; c'est le soleil.*" Dar, ısistă englezul, „*ma montre sonne les heures*". „*Nos oiseaux :s chantent.*" Indianul și englezul își schimbă atunci numai ipele în semn de prietenie.

Fiind spirituală, nuvela n-a rezistat, deși forma literară ste excelentă. În *Paul et Virginie,* poveste simplă ca și *Ali-àndria,* nu filozofia și decorația exotică au atras, ci idila.)incoace, dragostea între un paria și o văduvă de brahmin nu nteresează. Scrierea a fost tradusă în românește de Leon Asaki, atăl lui G. Asaki, în 1821, sub titlul *Bordeiul indienesc* [1], și ăspundea problemelor locale.

Paul et Virginie și *La chaumière indienne* fac parte din *'tudes de la nature,* fiind niște demonstrații epice ale acestora. [2] tudiile lui Bernardin de Saint-Pierre sînt foarte puțin citite zi, cu toate că conțin idei interesante, percepții de un colorit iolent, trădînd un eminent artist și o filozofie a naturii, are e o metafizică panteistă în felul celeia din Germania omantică unde ar fi putut fi mai bine înțeles. Naturalistul bservă atent universul mic, voind să demonstreze imensitatea aturii în sens microscopic. Într-o zi a văzut niște musculițe ișa de frumoase încît i-a venit gust să le descrie. În trei săp-ămîni a descoperit 37 de spețe, deosebite între ele prin cu-ori, forme, mișcări. Erau aurii, argintii, bronzate, tigrate, ărgate, albastre, verzi, brune, catifelate. Unele aveau capul ca n turban, altele ascuțit ca un cui. Considerînd suprafața runzei drept o țară, observatorul își imaginează un întreg Eden invizibil. Pe frunză sînt pășuni pe care pasc animale ca i în poenile noastre. Vitele minuscule se culcă la umbra pe-ilor imperceptibili și beau licori de aur și argint din glandele le forma sorilor. Fiecare parte a florii le oferă spectacole de are noi n-avem idee. Antherele galbene pline de polen sus-

[1] *Bordeiul indienesc* alcătuit în limba franțeză prin I.V.H. de Sen-Pier. lar acuma pe Românie tradus de prea Cuviosul Leon Asachi, Arhimandrit al Mitropoliei Iașului. Typărit în Iași. 1821.

[2] *Études de la nature* par Jacques-Bernardin—Henri de Saint—Pierre. Qua-rième edition. A Paris, Chez P. F. Diot le jeune, 1791.

pendate pe fire albe li se arată ca niște duble grinzi de au în echilibru pe coloane mai albe decît fildeșul. Corolele sîn bolți de rubin și de topaz de o mărime colosală. Nectarul re prezintă un fluviu de zahăr, celelalte părți domuri pe care arhi tectura și arta bijuteriei nu le-au imitat încă. Leibniz consi derase la fel universul atomic, fără arta plastică a scriitorulu francez.

Stilul lui Bernardin este incoherent și finalismul exce siv. Filozoful providențialist înfocat crede că Dumnezeu a făcu lumea ca să ne dea banane. El se încearcă să demonstreze „la bien-faisance de la nature" (combătînd așadar discret pesi mismul zîmbitor al lui Voltaire) și să reducă obiecțiile împo triva Providenței, scoase din pretinse dezordini în lumea vege tală, animală și umană. Bernardin e fericit ca și Gessner ș figura lui la bătrînețe are ca și aceea a elvețianului trăsătur de copil.

Ordinea în univers se formulează prin cîteva legi. Întî este aceea a *progresiei* (noi am zice a „gradației") care e c suită de consonanțe ascendente ori descendente. Cînd foile unui vegetal sînt așezate în jurul crengilor, în ordinea în care crengile sînt așezate în jurul tulpinei, avem o consonanță, ca la pin. Dar dacă aceste crengi sînt totdeodată dispuse în pla nuri descrescînde ca în formele piramidale ale brazilor, atunci avem progresie.

A doua lege este *contrastul*. Pe țărmurile apelor din India se văd niște păsări albe cu dedesubtul aripilor de culoarea flăcărilor și care se și numesc din cauza aceasta *flammants*. Două elemente, focul și apa, sînt puse astfel în contrast. Tot astfel un nor de fluturi, ieșind din omizile care se con fundau cu verdeața plantelor, vin să se opună culorilor flo rilor, fluturele roșu florii albastre, cel alb florii roșii etc. Mare candoare spiritualistă din partea lui Bernardin care n-are noțiunea mimetismului. Nu-i de loc dovedit că din motive estetice fluturele roșu are să se așeze complimentar lîngă floa rea albastră. Dimpotrivă este sigur că el imită floarea însăși, spre a se apăra. Bernardin crede că flamandul și fluturele caută contrastul spre a ne pricinui *„un grand plaisir"*, precum progresiunea ar avea rostul să deștepte în sufletul nostru

„*le sentiment de l'infini*". Lumea este un spectacol feeric pentru bucuria estetică a omului.

A treia lege este a *armoniilor* (se vede cît de colo că Bernardin are obsesia tehnicii muzicale). Sînt armonii elementare și complexe, în cuprinsul unui singur regn sau între regnuri. Astfel este o consonanță flagrantă între o floare cu petale și soarele mineral cu razele lui. Regnul animal intră în consonanță cu cel vegetal prin armonii de contrast. Astfel animalele mici preferă arborii, în vreme ce marile patrupede se expun pe ierburi.

În raport cu omul, regnul vegetal se armonizează (din ordinul Providenței binesubînțeles) spre a oferi acestuia un număr de plăceri. La amiază cînd soarele e arzător copacii își prezintă frunzișul în chip de evantalii și umbrele. Vara, cînd arșița e mare, pomii fructiferi ne dau răcoritoare, cireși, piersici, pepeni. Iarna, dimpotrivă, fiindcă avem nevoie de substanțe grase, ne procură uleiuri de migdale, de nuci. Acum putem să înțelegem în *Paul et Virginie* semnificația cuvintelor „*dernières harmonies de la lumière et des ombres*". Ziua toată e o simfonie de murmure, de parfumuri (sînt citate aceste elemente), epilogînd cu seara, cînd debutează firește alte armonii.

A patra lege este a *concertelor* care sînt ordini formate din mai multe armonii. Astfel verdeața din India este arsă de soare formînd dar o armonie peste care se acordă un alt contrast zoovegetal, acela al păunului somptuos care-și desfășoară coada în acest decor.

Este, în fine, o armonie care împacă în om două contraste, constituind principiile lumii : animalul și intelectualul. Bernardin de Saint-Pierre este dualist.

În ultimă analiză Bernardin profesează o filozofie dialectică în care contradicția reprezintă o condiție a sintezei.

Teoria armoniilor a fost aplicată de scriitor și în politică. În 1789 a tipărit niște reflecții, *Voeux d'un solitaire* [1], al căror rudiment se află în *Studiile asupra naturii*. Omul care deplînsese soarta negrilor nu putea fi decît un libertar, și într-adevăr cerea și acum abolirea sclavajului în coloniile

[1] *Voeux d'un solitaire pour servir de suite aux études de la nature* par Jacques-Bernardin-Henri de Saint-Pierre. A Paris, de l'Imprimerie de Monsieur, 1789.

franceze din Africa și America. Oroarea de inegalitate rasială îl face să viseze o republică internațională, pe care deocamdată o propune experimental în chipul unui azil al tuturor națiilor pe malul Senei. Aci ar fi urmat să se semene toate plantele exotice naturalizate, realizîndu-se un frumos concert de brazi piramidali, catalpe cu foi late așezate în candelabru, sălcii de Babilonia cu ramurile ca părul despletit. Negresa de Guineea cu dinți de fildeș ar fi surîs, erotic, la fiul europeanului.

Bernardin nu studiase serios efectele biologice ale armoniei optice dintre negresă și alb, dar umanitar nu putea să uite că tutunul, cafeaua și zahărul de trestie pe care le consuma se datorau „*aux pauvres nègres d'Afrique, qui les cultivent en Amérique sous les fouets des Européens*". Astfel, deși mergînd în sensul revoluției, filozoful obsedat de natură rămînea refractar vremii și un solitar. El apără de fapt teza cercurilor reacționare, susținînd că „*La nation est formée de l'harmonie des trois ordres, du clergé, de la noblesse et du peuple, sous l'influence du roi, qui en est le modérateur.*" Propunea chiar ca gentilomii săraci să adopte pe burghezii remarcabili... Scăpare din vedere ! Căci dacă admiți principiul aristocratic, implicit admiți și clasa paria și probabil că brahminul care ordona ca pe rugul său să vină și soția avea sentimentul consonanțelor conjugale iar față de paria al unui frumos contrast. Om sedentar, visînd o libertate în fond nesocială, asemeni aceleia de care se bucurau Paul și Virginia, Bernardin e șocat de unele inevitabile măsuri de ordine. Astfel cînd, a doua zi după luarea Bastiliei, află că porțile Parisului au fost închise, e cuprins de nervozitate și „*pendant que tous ses habitants se félicitoient d'avoir recouvré leur liberté, je comptais avoir perdu la mienne : je me tenois pour prisonnier.*" Nu se lăsă pînă nu află o poartă cu grilajul rupt și nepăzită, se plimbă puțin pe cîmp, apoi liniștit de a nu-și fi pierdut „drepturile naturale" se întoarse acasă. Filozoful era un copil care visa arbitrarul.

Filozofia morală a lui Bernardin e un hedonism superior, bizuit nu mai puțin pe „plaisir" care vine și din exercitarea virtuții. Imperativul categoric al lui Kant n-ar fi fost în gustul filozofului francez. El remarca niște plăceri puțin curente în acel timp și pe care trebuie să le enumerăm :

Una este plăcerea *miraculosului*, du merveilleux (filozoful începe să devină mistic), ușor de satisfăcut într-un univers plin de concerte mereu inedite, în care numai în cîteva săptămîni găsește 37 speţe de muște. A doua plăcere e a *misterului*. Nu peisajele cele mai luminate, nu străzile cele mai drepte, nu florile cele mai desfoiate ne plac, ci dimpotrivă văile umbroase, rozele, drumurile șerpuind prin pădure, florile întredeschise. Femeii de lume îi preferăm păstoriţa timidă.

Gnoseologic misterul e o consecinţă a limitării cunoașterii încît avem și altă plăcere, aceea a ignoranţei, care însă nu trebuie să se confunde cu eroarea. Ea se înscrie la categoria „*sentiments ineffables*". O plăcere e aceea care vine din *tristeţe* („Du sentiment de la Mélancolie"). Abatele Dubos susţinea această teorie cînd scria : „*L'art de la Poésie et l'art de la Peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger !* [1]

O altă plăcere este a *ruinelor : „Une belle architecture donne toujours de belles ruines*". Bernardin extinde în chip fericit noţiunea și asupra naturii, vorbind de „ruinele naturii". „*Les ruines apparentes de la terre, comme les rochers qui en hérissent la surface en tant d'endroits, ont leur utilité.*" Este apoi plăcerea *mormintelor*. Melancolia voluptuoasă ce rezultă din ele se explică prin armonia a două principii opuse, sentimentul caducităţii și sentimentul nemuririi. În fine, vine plăcerea *solitudinii* căreia Bernardin îi face o analiză foarte pertinentă. Sentimentul singurătăţii iese dintr-un contrast și prin urmare termenul opus al tumultului nu trebuie evitat : „*il n'y a point de solitude plus douce que celle qui est voisine d'une grande ville.*" De aceea probabil scriitorul a așezat pe Paul și Virginia în împrejurimile oraşului Port-Louis, acolo unde corăbiile aduceau ecourile Europei.

Această latură savantă a operei lui Bernardin de Sain-Pierre n-a atras pe români, mai cu seamă că filozofia armoniilor fusese toată absorbită în poezia lui Lamartine.

[1] *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* par M. l'Abbé du Bos l'un des Quarante, et Secrétaire perpétuel de l'Académie Françoise. Quatrième édition revue, corrigée et augmentée par l'Auteur, I—III, A Paris, Chez Pierre-Leon Mariette 1746 (volumele II—III sînt din a cincea ediţie, 1746).

Poeți din secolul XVIII

(Abatele Delille, Parny, Léonard, Millevoye, Colardeau, Bernard, J. B. Rousseau, Gilbert, Lebrun).

Cel puțin patru scriitori români posedau opera abatelui Delille. Unul este Iancu Văcărescu printre hîrtiile de tinerețe ale căruia (ms. 1651) se află transcrierea răspunsului lui Delille la versurile cu care Ducesa Georgine de Devonshire îi trimitea poemul *Le Passage de S. Gothard*. Al doilea este G. Asaki. Acesta își nota, în 1813 desigur : „Le premier des poétes modernes Jacqus Delille vient d'être enlevé aux lettres". Fără îndoială că Eliade Rădulescu înșirînd în *Căderea dracilor* nume ca Astaroh, Talmuth, Hamos, Dagon, Baal, Astoret, Isis, Orus, Moloh, Rimnon, Belial, n-a putut să ignoreze *Paradisul pierdut* al lui Milton în traducerea lui Delille. Ideea însăși de Pandemonium este miltoniană, M. Kogălniceanu printre cărțile cumpărate în 1835 de la librarul Creusat (ms. 1161) luase și *Oeuvres complètes* de Delille. Mai știm apoi că și o domnișoară Marieta Cantacuzino avea, înainte de 1821, operele poetului francez. Sînt două ediții complete la același editor, L. G. Michaud, una din 1820 în 17 volume mici, aproape elzeviriene, și o „nouvelle édition", din 1824, în 16 volume in-quarto.

Delille s-a dedicat exclusiv „cîntecului didactic", dizertînd în versuri fără umbră de căință. El, care a scris un poem despre „imaginație", pare a fi lipsit complet de ea. O mare parte din viața lui se cheltuiește cu traduceri *Géorgiques*, *Enéide* de Virgil, *Paradis perdu* de Milton, *Essai sur l'homme* de Pope. Annibal Caro, Ippolito Pindemonte, I. H. Voss au dat versiuni celebre și probabil că Delille lucrează cu sau fără știință în spiritul lor de recreatori de vreme ce-și publică traducerile în fața textelor originale. Dar el merge, după toate semnele, ceva mai departe. Textul epic sau descriptiv îl interesează prea puțin, concepția sa de poem se mărginește la vers. Delille are în gradul cel mai înalt sensul inefabilului sonor,

fiind pentru vremea lui un poet pur în toată puterea cuvîntului. Versul în limbă străină rămîne, izolat de orizontul operei întregi, un simplu pretext pentru un poem de un vers sau două care sînt cu desăvîrșire altele. Astfel ineditul rimei este totul în aceste versuri din *Georgicele* franceze.

D'autres furent semés ; ainsi croissent l'yeuse,
Qui redouble des bois l'horreur religieuse

Titlurile de aspect didactic ale poemelor *(Épître sur l'utilité de la retraite. Épitre sur le voyage, Épitre sur le luxe, Les jardins, Les trois règnes, La conversation, L'imagination)* sînt simple firme. Chiar ideea că poetul descrie este exagerată. El nu descrie nimic. Își face o compoziție pe capitole și paragrafe de o coherență cel mai adesea superficială și începe să debiteze un discurs, ca și Virgil de altfel. Însă în timpul cuvîntării poetul se inspiră, se aprinde, descoperă sublimități. Lipsit cu totul de orice preocupare de compoziție fantastică, Delille înșiră înaintea noastră pe masă un număr de obiecte, pentru a le lua în mînă succesiv și a pronunța asupră-le un vers. El e un conservator de muzeu care merge cu bățul în mînă și dă lămuriri în stihuri. Ca să pricepem maniera, să amintim că Lorenzo Mascheroni, directorul muzeului de istorie naturală din Pavia, compusese un catalog versificat pentru o doamnă, *Invito a Lesbia Cidonia,* prezentîndu-i *exempli gratia* hipopotamul :

Privește ce vertebre uriașe ! Și nu sînt decît resturi

Așa procedează și Delille însă muzeul lui e mai vast. El inventariază tot universul și *Les trois règnes* este un nou *De natura rerum* lucrețian. După recensămîntul naturii sălbatice, urma în modul cel mai firesc natura cultă a *grădinilor,* universul interior al *imaginației,* umanitatea rurală în *L'homme des champs,* umanitatea civilizată a saloanelor *(La conversation).* Ceea ce în perspectivă istorică va face V. Hugo pe ideea de progres, execută static Delille care e un Buffon în versuri pentru întregul depozit de fenomene. Un tablou îl reprezintă pe Delille dictînd versuri. Mîna dreaptă are gestul demonstrativ al oratorului, deoarece poetul e în plină improvizație, cu gîndul

la piesele de descris. Femeia care scrie sub dicteu și care poate să fie mademoiselle Vaudchamp, viitoarea lui soție, este în culmea admirației. Delille face „cuvinte potrivite" sau mai bine zis tăbliță cu legende pentru magazinul său cosmic. „*L'abbé Delille n'a dans la tête que des sons et des couleurs*", zice Joubert, contestînd bunul lor uz. „*Delille moule assez fortement les vers, mais il ne les anime pas.*" Sainte-Beuve revelă malign că scrierile abatelui se trăgeau în primă ediție în cel puțin 20 000 exemplare și-și explică aceasta prin faptul că familiile puteau găsi sub o formă facilă tot ce le interesa. Într-adevăr opera lui Delille este o enciclopedie în versuri și poți căuta la indice orice : *păun, furtună, cafea, hîrtie, pepene, balenă, fluviul Amazon.*

A ironiza pentru asta pe Delille este excesiv. Fără îndoială că enciclopedia în totalul ei este plictisitoare, dar tot așa sînt și culegerile de pură fantezie. Dintr-o operă numai cîteva promontorii se salvează de înec. Deosebirea stă într-asta că de la Delille nu rămîne nimic autobiografic ci numai tablouri și creionări ; peisaje, natură moartă, cîteva pînze animaliere. El e un artist plastic și un fabricant de mici mașini sonice, poeme întrerupte. Pentru a le înțelege trebuie o sensibilitate care azi s-a pierdut din cauza ochelarilor stilului abuziv metaforic. Anticii nu erau lipsiți de sentiment și fantezie. Cînd ei ziceau Eros aveau o emoție plastică asemănătoare cu aceea pe care o simțim la termenul Cherub, care pentru noi încă nu-i un element de seacă mitologie cum a devenit Amor. Iar acolo unde Virgil în *Georgica* (c. III) vorbește de creșterea cailor, el are în chip evident plăcerea formelor cavaline nu altfel decît Byron în *Mazeppa*. Anticii posedau cu mai multă acuitate simțul elementelor și al lucrurilor, al apei, al focului, al plantelor și animalelor. Simpla citare a unuia prețuia cît o metaforă. De unde sobrietatea și aparenta lor abstracțiune. Simțurile noastre au fost uzate de imaginomanie. Delille, om de salon, e înspăimîntat cînd din gura lui ies cuvinte așa de inedite ca Orenoc, cacao, cedru. I se pare că e mistic, că a rupt vălul Isidei. Toate versurile izbutite ale lui Delille au ton religios și nu-i discuție că Lamartine nu-i departe de acest poet care întocmește catagrafia colosalului mare și infinitului

mic, asemeni unui Hegel versificator. Opera lui Delille e o fenomenologie, cum singur spune :

Odată versurile mele îndrăznețe
Cîntau numeroasele fenomene ale universului,
Văile reci, munții maiestoși,
Izbirea tumultoasă a armatelor,
Furiile subterane ale vulcanilor în flăcări.

Astfel, a descris şi a definit totul, luînd-o de la lumină şi foc. Jăraticul stimulat cu cleştele şi producînd scîntei îl interesează :

De cîte ori iau cleștele
Mii de scîntei se ridică...

Aerul e privit în toate ipostazele, furtună, acalmie. Analogia cu oceanul nu-i deloc banală :

Om slab oceanul aerului te-nconjoară
Coloana sa fluidă apasă în toate sensurile asupra ta !

Şi o observare cu aspect didactic accentuiază ideea de lichiditate a aerului :

Quand la nature et l'art leur laissent un cours libre,
L'air, est ainsi que l'onde, ami de l'équilibre.

Delille studiază apa sub toate formele (inundaţie, grindină) reţinînd feericul mineral al ţurţurilor de ghiaţă :

Aceste roci de diamant, aceste egrete
Spînzurînd de arbori ca niște cristale mobile.

La capitolul „pămînt" relevă fenomenul combustiunii petrolului :

Colo, saturată de sulf, îmbibată cu bitum
Se aprinde o materie neagră provenită din ruina
pădurilor.

Dă în treacăt o ochire salinei cu pereţii lucitori de lacrămi cristaline, în care

Mii de ciocane răsună deodată.

Cîntă oroarea mării :

O mer, terrible mer, quel homme à ton aspect
Ne se sent pas saisi de crainte et de respect !

şi de mai multe ori cascada, „*l'eau se précipitant*" :

Am traversat torentul, am ascultat cascada.

De remarcat că face o analogie între muzica instrumentală şi acordurile naturii, luînd, cu exagerare, ca termen de comparaţie pe Rameau :

Admirable Rameau ! l'on entend dans tes sons
Le cours de ces torrents grondant dans les vallons.

Delille are, cum se vede, sentimentul „armoniilor" lumii. Îi plac furtunile, brazii flexibili :

Îmi plăcea să văd cum combătuţi de furtuni
Brazii îşi apleacă şi-şi ridică din nou capetele.

Marile fluvii :

Sub cerul învăpăiat al acestei zone ardente
Arată-ne Orenocul şi imensul Amazon.

Septentronul însuşi cu coloane de zăpadă. Poetul are o vie percepţie a regiunii boreale şi a stilului scandinav :

Ţărmul zguduit al cetăţii Thulé.
Vulturii, condorii, amestecă deasupra capului meu
Ţipătul lor teribil cu ţipătul furtunii.

Zbor, mă-nfund pe cîmpiile unde Norvegia
Îndeasă pînă la cer coloanele de zăpadă,
Pe cîmpurile Siberiei, acolo unde marea izbeşte urlînd.

Evocase de altfel ninsoarea văzută din casă :

Qu'il est doux à l'abri du toit qui me protège
De voir à gros flocons s'amonceler la neige.

În regnul animal Delille inventariază deopotrivă monstruosul și grațiosul. Înaintea lui Leconte de Lisle cîntase pasul greu al elefantului :

Vezi enormul elefant a cărui massă îngrozitoare
Face să tremure pădurile în greoaia lui călcătură.

De asemeni salută balena „monstrul mărilor" a cărei puternică răsuflare, cu sgomot oribil aruncă în jerbe de apă Oceanul dat din nou afară pe „largile nări", castorul de pe malul fluviului Ohio, condorul ce se ridică de pe Chimboraço, șarpele cu mișcări frumoase și bogată găteală :

Scump poeziei ca și picturii,

lebăda „escadră intraripată", păunul mîndru de a-și desfășura „curcubeul ce-l decorează", fluturele ieșit din pupă :

Vedeți acel fluture scăpat din mormînt
Moartea sa a fost un somn iar sicriul un leagăn.

În regnul vegetal, dedică o odă cedrului. Cineva plantase un arbust de doi ani jumătate adus din locurile unde stăpînește turbanul și se vede Libanul. Poetul prevede uriașa sa creștere :

Acest cedru, arbust interesant,
Gigant viitor, azi un pitic,
Nu e încă arborele robust
Care despică terenul cel mai dur.
Însă într-o zi sub fruntea sa superbă,
Va vedea tîrîndu-se ca o iarbă
Stejarii și ulmii noștri.

Simțul de disproporție e remarcabil și se datorește în această epocă și entuziasmului pentru lunetă care indică infinitul mare și cel mic. Și Delille o citează :

> Sticla îți ajută vederea ; descoperă ochilor tăi
> Lumi sub picioarele sale, lumi în ceruri.

Delille e un poet al florilor și poemul *Les jardins* e dedicat naturii artificiale :

> *Je voulus du peuple des fleurs*
> *Exprimer les beautés, les formes, les couleurs.*

Fu acuzat că descrie numai plantele de lux de către spiritualul Rivarol care puse varza și napul să protesteze. Cu toate acestea Delille nu ignorase „*le potager*". Preferința lui este totuși pentru plantele exotice, arbuști care revarsă efluvii aromate :

> Nardul cel mai perfect, smirna cea mai pură,

indigoul cu care se vopsesc stofele, vanilia care îmbălsămează pulberea moale de cacao, pepenele savuros de Sicilia, smochina suculentă, strugurii cu reflexe de chihlimbar parfumînd aerul. Slăbiciunea lui e cafeaua, ținînd loc de Falern, și care lipsise lui Virgil. Îi plăcea s-o prăjească singur, prefăcînd boabele de aur în abanos :

> *Sur le réchaud brûlant moi seul tournant ta graine.*
> *A l'or de ta couleur fais succéder l'ébène.*

O rîșnea de asemeni singur :

> *Moi seul contre la noix qu'arment ses dents de fer*
> *Je fais, en le broyant, crier ton fruit amer.*

Apoi îmbătat de parfumul cafelei infuzează personal „pulberea fecundă" în apă, supraveghind cu ochi atent ușoarele valuri. Cafeaua o îndulcea cu „miere americană" adică cu zahăr de trestie și o turna în „smalțul japonez". Entuziasmul pentru cafea e mai vechi și l-am remarcat fiind vorba de Magalotti. Doi literați, Abatele Massieu și P. Fellon făcuseră poeme

latine despre ea *(Cafaeum, Faba Arabica)*. Ultimul descrisese în latinește rîșnița de cafea :

Machina nec deerit frangendis frugibus apta,
Pyramidis vulgo cuneique imitata figuram.

În materie de mecanică trebuie spus în treacăt că Delille admira și celebrele automate ale lui Vaucanson, de care într-o nuvelă se va preocupa și Hoffmann :

L'automate, animant l'ivoire harmonieux,
Forme, sous des doigts morts, des sons harmonieux.

Va descrie și mașina hidraulică de la Marli alimentînd cele o sută de tuburi prin care apa se îndreaptă spre jedouri :

Ridicate încet pe culmea munților
Aceste valuri precipitate se rostogolesc în văi
Înviorînd verdeața, udînd Naiadele
Țîșnind în aer sau căzînd în cascade.

Delille descrie toate aceste sublimități cu inimă calmă, din casă, de unde și mulțumirea lui vizibilă cînd a găsit o imagine teribilă. Țîșnitura de apă a balenei e privită de la fereastră. Poetul era un sedentar ca și V. Alecsandri, bravînd intemperia la sobă :

Cerul se întunecă ? Ei bine, în salon
Lîngă stejarul aprins insult acvilonul.

Cu cafea Moka înainte sau cu apă clocotită în care s-a aruncat „foaia de Canton" el stă în casă detestînd zarva publică de unde și lipsa de mișcare lirică complexă a poeziei lui :

Fericit acela care în sînul zeilor săi domestici
Se pitește de zgomotul furtunilor publice.

Detestă imperialismul lui Napoleon :

Ce e un cuceritor ? Un bandit ucigaș,
Care se face dușmanul universului întreg.

Delille, care evocă, fie și în ironie prelatul „*en soutane moirée*", marchizul fluşturatec.

Captiv într-un salon împodobit cu douăzeci de oglinzi

suferă de apatia poeţilor din secolul XVIII, molificaţi de societatea veacului. Barbarul care se închină unei insecte, unui zeu care muge ori altuia care latră îl desgustă. Intimitatea cîinelui o admite la picioarele sale. De aceea se adaptă greu revoluţiei, ale cărei elanuri nu ştiu să le cînte lăsîndu-le romanticilor.

★

Înţelegerea poeziei de tipul Văcărescu şi Conachi are nevoie de cunoaşterea a ceea ce s-a numit „*la petite poésie*". Cel mai răspîndit poet al acestei maniere a fost Parny căruia Sainte-Beuve îi acordă suficientă importanţă. Deoarece compunerile sale circulau sub titlul de *Poésies érotiques* („*vilain titre* — zice Sainte-Beuve — *je préférerais Elégies*") ne putem face asupra lor o idee greşită. Parny nu este în esenţa lui un poet al madrigalului. Întîi trebuie relevat că Evariste-Désiré de Forges de Parny e un creol, născut în île de Bourbon, reîntors la 20 de ani în insulă, după o şedere în Franţa, îndrăgostit acolo de o creolă Eléonore. Insula Bourbon, azi de la Réunion, este în marea Indiilor şi oferă un spectacol paradiziac pentru european, ca şi l'île de France cea foarte apropiată, pe care trăiesc Paul şi Virginie ai lui Bernardin de Saint-Pierre. „*L'enfance de cette colonie a été semblable à l'age d'or*" scrie Parny. Broaşte ţestoase acopereau suprafaţa insulei şi vînatul ca în *Uvar* de Sadoveanu se arunca singur în bătaia puştii. Buna credinţă ţinea loc de cod. Parny deplîngea năvălirea Europenilor. Moravurilor simple le-au urmat altele lustruite şi corupte. Negrul a devenit nefericit. Prin urmare poetul adopta întocmai teoria lui Rousseau că omul se naşte bun şi se perverteşte prin civilizaţie.

În acest sens face un *Projet de solitude* în care invită iubita într-o insulă îndepărtată a Oceanului, ocolită de corăbii.

L'Océan la resserre, et deux fois en un jour
De cet asile étroit on achève le tour.

Acolo omul n-are nevoie de nici o sforțare pentru hrană căci o mînă nevăzută face să crească fără încetare

L'ananas parfumé des plus douces odeurs

precum și portocalele care fac ca arbustul să se încovoaie sub povara lor. Portocalul este pomul iubirilor și al odihnelor așa cum este teiul la Eminescu și pe el gravează versuri Parny :

Oranger, dont la voute épaisse
Servit à cacher nos amours.

În general Parny are oroare de peisajul fioros. Astfel într-o elegie, în care sentimentul sublimului nu-i absent, mărturisește că n-a găsit decît tăcerea însă nu și repaosul în pădurea cu umbră eternă. Suit sus, deasupra ei pe culmea muntelui a fost uimit de contrastul între piscul plin de zăpadă constituind o iarnă și vara șesurilor devorate de lava vulcanului. Parny a evocat cu cutremur și imagini din mitologia scandinavă *(Isnel et Aléga).* Aci sumbrul Eric, așezat la marginea unui torent, îl atinge cu spada, în vreme ce vînturile suflă la urechile sale. Om cu imaginație amabilă, Parny respinge ideea strigoilor. Dacă s-ar întoarce, n-ar veni palid, precedat de murmure, ci delicat ca un vis și un zefir :

Souvent du zéphyr le plus doux
Je prendrai l'haleine insensible ;
Aux douceurs de votre sommeil
Je joindrai celles du mensonge ;
Moi-même, sous les traits d'un songe,
Je causerai votre réveil.

Pentru același motiv urăște sforțarea intelectuală și întocmește un *Plan d'études* pentru femeie care dacă nu recomandă analfabetismul Virginiei, nu trece de basme și mitologia erotică :

De vos projets je blâme l'imprudence.
Trop de savoir dépare la beauté,
Ne perdez point votre aimable ignorance,

Et conservez cette naïveté
Qui vous ramène aux jeux de votre enfance.

În ce constă erotica lui Parny, acest Catul modern, mai elegiac şi mai ingenuu ? *Enfin, ma chère Eléonore...* este, după Sainte-Beuve „l'a b c des amoureux". Am greşi dacă ne-am închipui că cuprinde „des fadaises" erotice. Este poemul primei sărutări tratat pedagogic ca un experiment delicat :

Enfin, ma chère Eléonore,
Tu l'as connu ce péché si charmant
Que tu craignais, même en le désirant,
En le goutant, tu le craignais encore
Eh bien ! dis-moi : qu'a-t-il donc d'effrayant ?

Compoziţia cea mai remarcabilă a lui Parny este aceea intitulată *Vers sur la mort d'une jeune fille*. Tema, comună acelei epoci, e aceea pe care a luat-o şi Bolintineanu prin André Chénier. Însă aci poetul nu se lamentează. Tînăra fată moare suav, cu un zîmbet, la o vîrstă echivocă, abia ieşită din copilărie :

Son âge échappait à l'enfance ;
Riante comme l'innocence,
Elle avait les traits de l'Amour.
Quelques mois, quelques jours encore,
Dans ce coeur pur et sans détour
Le sentiment allait éclore.
Mais le ciel avait au trépas
Condamné ses jeunes appas.
Au ciel elle a rendu sa vie.
Et doucement s'est endormie
Sans murmurer contre ses lois.
Ainsi le sourire s'efface ;
Ainsi meurt, sans laisser de trace,
Le chant d'un oiseau dans le bois.

Ultima compoziţie a decesului surîzîtor, cu cîntecul ce se stinge într-o pădure al unei păsări este plină de graţie. „*Sim-*

plicité exquise, indéfinissable, qui se sent et ne se commente pas !" Așa scrie Sainte-Beuve, definind perifrastic inefabilul.

★

Merită o mică mențiune Léonard, poet gessnerian, de care se ocupă și Sainte-Beuve și căruia Faguet îi pune note foarte bune. Creol și el, s-a născut la tropice, în Guadeloupe. În *Idilele* sale nu cîntă însă natura ecuatorială ci se mărginește la convențiile arcadice, evocînd totuși o vîrstă de aur :

Le front paré de guirlandes légeres,
Je vais chanter les moeurs de l'âge d'or,
Et les amours des naïves Bergères.

Ca și Horațiu are oroare de război și tumult și dorește ogiul și după o lungă călătorie caută cîmpiile Franței iar nu orașul :

Dieux des champs ! Dieux de l'innocence !
Le temps me ramène à vos pieds ;
J'ai revu le ciel de la France,
Et tous mes maux sont oubliés.

Pe ici pe colo Léonard arată oarecare imaginație, ieșită din exaltare bucolică. Astfel făclia care e luna oglindită în lac nu e banală :

Mirtil avoit quitté son foyer solitaire,
Et promenoit ses pas près d'un étang voisin
Qui du flambeau des nuits répéroit la lumière.

★

Dacă trecem acum la un elegiac foarte cunoscut, la Millevoye, autorul unui poem aproape lamartinian *La chute des feuilles*, constatăm că distanța de la Parny la el nu e așa de mare. Millevoye nu-i creol, ci născut în Franța la Abbeville. Însă își va găsi un refugiu idilic pe Sena la Neuilly, la Vincennes într-o solitudine cu atît mai caracterizată, după vorba lui Bernardin de St.-Pierre, cu cît stă în apropierea metro-

polei. Era tuberculos. Avea sensul intimității. În *La demeure abandonnée* evoca locuința abandonată de femeia iubită. Cu cheia misterioasă deschidea ușa, asculta liniștea interiorului Într-un colț zărea învelită cu un voal o harfă :

Plus loin, dans l'angle obscur, une harpe isolée.
Désormais muette et voilée,
Dort...

Divanul cu stele de aur inventat de opulenta Asie respira încă pura ambrosie a părului ei. *La chute des feuilles* există ca și *Mai am un singur dor* de Eminescu în mai multe variante și efluviile ei lirice sînt greu de transpus în altă limbă. Simți nevoia a învăța poezia pe dinafară :

De la dépouille de nos bois
L'automne avait jonché la terre ;
Le bocage était sans mystère,
Le rossignol était sans voix.

Căderea frunzelor e contemporană cu moartea poetului și ultima foaie indică ziua decesului. Poetul e îngropat la picioarele stejarului, unde ingrata iubită nu va veni să turbure tăcerea cu apăsarea pașilor săi :

Il dit, s'éloigne... et sans retour !
La dernière feuille qui tombe
A signalé son dernier jour.
Sous le chêne on creuse sa tombe
Mais son amante ne vint pas
Visiter le pierre isolée
Et le pâtre de la vallée
Trouble seul du bruit de ses pas
Le silence du mausolée

Millevoye fusese în tinerețe împiegat la o librărie și luase gustul de a citi cărțile. *Malheureux ! tu lis* — îi reproșă patronul — *tu ne seras jamais libraire !*

★

Aci e locul de a aminti alt sedentar și solitar academicianul Colardeau. Conachi a tradus din el *Lettre d'Héloïse à Abailard* în care cu cea mai mare bunăvoință nu se poate afla urmă de poezie. Contemporanii prețuiau tragedia *Caliste*, foarte sîngeroasă. Tradusese din *Nopțile* lui Young, fără suficient tuș sinistru. El are toate caracterele unui burghez francez, așa cum în alt gen era Béranger. Parafrazînd pe antici, ironiza pe călătorii în Canada, Peru, Japonia. El venea foarte de aproape :

Mais moi, qui sais les abréger toujours
Je vous dis en deux mots que je viens de Janville.

Era locul lui de naștere. Avea o pisică pe care o moraliza într-o *Epître à Minette :*

Cessez vos jeux, Minette, et m'écoutez,
Je hais en vous l'abus de mes bontés.

Avea însă și niște canari și cînd unul moare îi face niște versuri funebre :

Mon cher serin, tu meurs, et la Parque sévère
Tranche ces moments si chers aux époux, aux amants.

Bătrîn, cultivă conforturile sale :

Il est bien vrai, mon cher abbé,
Je me plains du poids des années.

Poseda un fotoliu cu perne moi, îi plăceau cafeaua des Chiaoux, fazanii, prepeliţele cu varză și ciocolata de Bragance. Dar pe toate acestea le-ar fi dat pentru viţiile lui intelectuale :

Le seul goût qui me soit resté
De mes passions eclipsées,...
Est de réchauffer mes pensées
A celles de l'antiquité ;
De lire et relire sans cesse
Les philosophiques écrits
Où, sous l'enveloppe des ris,
On nous fait aimer la sagesse.

★

Un poet foarte la modă în secolul XVIII pe care-l cunoaște Iancu Văcărescu este Bernard, *le gentil Bernard*, nu așa gentil cît uscat. A sa *Art d'aimer* în 3 cînturi este glacială și didactică. Muza îi e mai mult madrigalescă și epigramatică, încărcată de mitologie. Specialitatea lui e a rima pentru cele mai neînsemnate lucruri (este în gustul epocii). De pildă compune un *Epitaphe d'une petite chienne de madame la duchesse de Chevreuse :*

Sévere à tout le mond, à mon maître fidèle.

Cînd pe doamna contesă de Gontaut o doare capul gentilul Bernard o consolează cu versuri amintindu-i că și Jupiter a avut o nevralgie din care a ieșit Minerva :

Gontaut, ce mal est peu de chose ;
Jupiter en eut un pareil.

N-am putut reține ca vrednice de luare aminte decît versurile vorbind de copacul culcat la pămînt.

Citoyens, qui voyez étendus sur la terre
Ces rameaux, ces tristes débris,
Ma chute, qui vous a surpris,
Ne vient point du feux de tonnerre.

Marmontel care l-a cunoscut zicea despre el „...*Avec les gens de lettres, dans leur gaité même la plus brillante, il n'était que poli encore ; et dans nos entretiens sérieux et philosophiques, rien de plus stérile que lui.*"

★

Un poet notoriu în vremea sa a fost J. B. Rousseau, citat prin ms. Văcărești lor, și care a dus o viață foarte nefericită, trăind în exil. Oricîtă bunăvoință am avea, nu putem cita aproape nimic din odele sale, într-atît impresia de neant este azi copleșitoare. Pentru ce l-ar fi citit un Iancu Văcărescu ? E de bănuit că pentru aspectul religios, J. B. Rousseau este

ceea ce Germanii numesc, cu un nume generic, un pietist. În muzică Haendel, Bach, sînt și ei pietiști. Nu e vorba de misticism, ci aproape de un teism, o plină de dignitate recunoaștere a divinității. Sentimentul religios se traduce prin mișcare solemnă și logică, printr-un sentimentalism ampolos, printr-o declamație plină de protocol. Un astfel de poet este în secolul XVII Paul Gehrhardt care psalmodiază în *Geistliche Lieder:*

Wie lang, o Herr ! wie lang soll
Dein Herze mein vergessen ?

Nu din aceeași familie este însă Angelus Silesius în *Der Cherubinische Wandersmann.* Acesta e de-a dreptul un mistic panteist și un frenetic ca Santa Teresa de Jesus :

Ich bin so gross als Gott, Er ist als ich so klein ;
Er kann nicht über mich, ich unter Ihn nicht sein.

Un fel de pietist este Racine, tragedianul, spre a nu mai vorbi de fiul său Louis Racine. Divinitatea reprezintă o autoritate către care se adresează în confidență și fără umiliri credinciosul, de obicei principe. De aceea *Psalmii* lui David sînt preferați și parafrazați.

În maniera aceasta sînt psalmodiile lui J. B. Rousseau mașini strofice meticuloase ca niște sonate monotone, reci ca odele lui Boileau sau ale lui Paul Valéry, însă cu o anume tristeță gravă și decentă de secolul XVIII ca *Oda XV „tirée du cantique d'Ezéchias" :*

Comme un tigre impitoyable,
Le mal a brisé mes os ;
Et sa rage insatiable
Ne me laisse aucun repos.

*

Un psalmodist catolic, foarte polemic, este Gilbert popular la noi în cercurile macedonskiene, ca poet blestemat. Într-adevăr Gilbert apare în postura de poet proletar *„poète malheureux"*, cum zice el și prin naștere și prin moarte. Și-a sfîrșit zilele într-un spital din cauză că a înghițit o cheie care i-a rămas în esofag. Starea lui mintală (după unii consecință a unei

trepanații) nu era totuși așa de confuză, deoarece singura compoziție memorabilă *Ode imitée de plusieurs psaumes* e scrisă cu cîteva zile înainte de moarte :

Soyez béni, mon Dieu, vous qui daignez me rendre
L'innocence et son noble orgueil ;
Vous qui, pour protéger le repos de ma cendre,
Veillerez près de mon cercueil !

Au banquet de la vie, infortuné convive,
J'apparus un jour, et je meurs :
Je meurs, et sur ma tombe, ou lentement j'arrive,
Nul ne viendra verser des pleurs.

Nu e un psalm al umilității ci de orgoliu proletar, al unei noblețe întoarse, motiv pentru care a plăcut romanticilor (Charles Nodier i-a făcut o ediție) și superbului Macedonski, proletar de protipendadă.

★

Se observă cu ușurință că J. B. Rousseau, deși cu materie religioasă, pindarizează, cultivă cu alte cuvinte un entuziasm solemn foarte monoton. Lebrun zis și Pindar imită și el pe Pindar și oda lui cea mai remarcabilă mi se pare tocmai aceea „*sur l'enthousiasme*". Aci compară entuziasmul cu vulturul care se ridică spre tronul înflăcărat al zeilor, deschizînd perspectiva aștrilor :

Déja, sous mon regard immense,
Les astres roulent en silence
L'Olympe tresaille à ma voix.

Poetul vede cometele despletite despicînd aerul spre spaima oamenilor care cred că vor distruge universul. Însă Urania are gîndirea ei și picarea astrelor răspunde unei ordine :

Leur désordre est une harmonie,
Qui repeuple les cieux déserts.

Vasăzică și Lebrun crede în „armonii". Cum vedem el posedă sensul sublimului macrocosmic cu toate acestea nu

ignorează nici miniatura și o improvizație făcută pe tema *Floarea și Fluturele*, pe ideea de confuzie între regnuri, pare un *haikai* japonez :

Fluturele, lucru frivol
Lîngă floarea grațioasă și-a găsit loc :
Fluturele este o floare care sboară
Floarea e un fluture fixat.

Pe de altă parte, Lebrun dorește și el „viața tihnită", ca și Horațiu, însă nu la țară, ci în societate, *„loin du profane vulgaire"* :

Heureux qui vers le soir, tranquille et sans offaire.
Rassemble une société.

Johann Caspar și Wolfgang Goethe

Academia italiană a publicat sub îngrijirea lui Arturo Farinelli *Cădătoria în Italia* a lui Johann Caspar Goethe, tatăl lui Goethe, redactată în italienește [1]. Textul care era consultat, dar rămăsese inedit, nu prea modifică figura bătrînului Goethe, așa cum speră editorul, în schimb dă prilejul acum oricui să-și facă o imagine proprie. J. C. Goethe avea 30 de ani cînd întreprinse această călătorie pentru care se pregăti meticulos. Lăsînd la o parte latura bibliografică, turistul știa italienește „*tutto che stroppiato*" atunci cînd păși granița și nu mai vru să audă și să vorbească de aci încolo decît italienește pentrucă profesorul său îi spusese „*che non si parlerà mai ben, che dopo aver parlato male*". Descoperim aci obișnuita „metodă" germană. În decursul paginilor vom da mereu de profesii de credință pedagogice, caracteristică în general germană, educația ca știință fiind o preocupare aproape exclusiv gotică, indicînd totuși și anume formare a mentalității iluministe atît de încrezătoare în perfectibilitatea spiritului uman. Ca o culme a metodei, J. C. Goethe își va redacta jurnalul chiar în limba italiană. Pentru un german mai ales italienească lui este mai mult decît onorabilă. Afară de cîteva bizarerii și greutăți frazeologice, perioadele curg surprinzător de italic. Evident, imitația atentă și servilă se simte. Scriitorul caută expresiile și intorsăturile de frază cele mai tipice, neevitînd nici pe cele mai populare, realizînd acel stil „neaoș" care e al alogenilor. Expresiile sînt culese în convorbire ori în cărți, fără control prin vocabular căci altfel cum s-ar explica plăcerea cu care J. C. Goethe repetă mereu cuvîntul „*informatura*" cu sens de „competență", cînd în realitate el în-

[1] Johann Caspar Goethe, *Viaggi in Italia* (1740), I—II, a cura e con introduzione di Arturo Farinelli. Roma, Reale Accademia d'Italia, 1932.

seamnă „spoială"? Călătorul îşi promitea să continue acest exerciţiu şi în limba franceză pentru traiectul prin Franţa.

Orice ar fi, entuziasmul monoton cu care J. C. Goethe copiază pretutindeni inscripţii devine azi o mare plictiseală. Mania epigrafică şi arheologică e a secolului. Azi obstinaţia călătorului se dovedeşte utilă, căci unele inscripţii s-au pierdut de atunci. Astfel aceea de pe mormîntul cavalerului Marino din Sf. Apostoli din Napoli păstrase în 1818 cuvintele *Marinus Neapolitanus,* restul fiind tocit de umezeală şi murdării. J. C. Goethe a găsit-o întreagă. Turistul silitor doreşte să înveţe şi notează pretutindeni numele marilor scriitori, intrînd chiar în relaţii cu unii intelectuali. La Veneţia face cunoştinţă cu Apostolo Zeno, la Bologna cu Contele Carlo Silvestro da Rovigo, tot la Bologna copiază o inscripţie incluzînd numele *„di quel famoso politico distruttore del sano dritto pubblico, Machiavello"*, la Napoli citeşte o inscripţie de Sannazaro *„quel famoso poet"* şi vede în S. Agnello, cenotaful lui Marino *„poeta incomparabile"*. Ştie că la poalele muntelui Posillipo era palatul lui Sannazaro căruia îi citează cîteva versuri. Bineînţeles semnalează mormîntul lui Virgiliu, cu o referinţă din Petrarca scoasă însă dintr-o *Guida dei Forestieri* de Pompeo Sarnelli (1713). Din nou la Veneţia caută epitaful lui Pietro Aretino *„famoso poeta"*, dar *„uomo sporco e gran calunniatore"*, cu toată opinia contrară a lui Ariosto din care citează. Inscripţia credea că trebuia să sune astfel :

Qui giase l'Aretin amaro Tosco
Del sem-uman, la cui lingua trafisse
E vivi, e morti : d'Iddio mal non disse,
E si scusò col dir ié no'l conosco.

La Mantova, în S. Egidio zăreşte mormîntul lui Bernardo Tasso, *„padre del celebre poeta Torquato Tasso"*. Ştie că la Montepulciano este *„patria d'Angelo Poliziano"*. La Florenţa salută oraşul lui Boccaccio. Cine nu cunoaşte *Decameronul* şi *Genealogia Zeilor „non é molto pratico nella republica letterata"*.

Curiozitatea naturalistică e tot atît de trează. La Fano, J. C. Goethe a umblat pe plajă, desigur cu picioarele goale

„*di modo che le onde bagnavano i miei piedi*". Acolo a observat steaua de mare pe care a luat-o drept plantă. „*In questo esempio si scuopre, come i fisici moderni hanno già dimostrato con più prove, la verità della stretta conessione dei tre stati della natura, come qui della stato animale col vegetale*" așa fel „*che neanche gli spiriti più illuminati possono scorgere ove una specie creata finisce ed un'altra cominci*". În drum de la Chioggia spre Venezia prinse, aruncînd plasa, „*una spugna marina*" probabil o meduză și se convinse încă o dată „*della stretta unione tra il vegetale coll'animale*". Fără îndoială gîndul ne merge la *Metamorphose der Pflanzen* de Goethe. Johann Caspar își cumpără la Roma o colecție de 102 bucăți de marmură și alabastruri lustruite : galben de Siena, Cipollino, Verde de Florența etc. Îl interesează diamantele și descrie cu desen pe acela al marelui Duce de Toscana. Lessing va avea astfel de curiozități. [1]

Atitudinea care izbește mereu de-a lungul jurnalului este ostilitatea față de superstiție și mistificație religioasă. Sînt rînduri pe care le-am putea numi voltairiene și enciclopediste dacă n-ar fi scrise înaintea apariției *Enciclopediei*. J. C. Goethe e un luteran și asta explică lucrul în parte, deși nu de tot căci disprețul total de elementul mistic are o notă aproape iluministă.

Vizitînd pe contele Carlo Silvestro da Rovigo se miră că acesta ține un cearceaf cu efigia unei mîini arzînd, pe care o socotea întipărită de strigoiul unei țărănci fiindcă fiul uitase să-i facă slujbe spre a scăpa mai curînd de Purgatoriu. O „*simile diceria e superstizione di così fatta persona,*" „*sminuisce un tantino la stima verso di Lui*". Cei 140 de călugări hrăniți în refectoriul unei mînăstiri bologneze i se par „*altre Vanti sfaccendati e dannosi allo Stato*". La Loreta se permite sărutarea pereților de marmură ai sanctuarului Madonei, așa încît „*per il troppo leccar e baciar il muro non par più che sia marmo*". Un băiețaș sărac s-a oferit să facă în genunchi ocolul sanctuarului, contra unui bacșiș, dar turistul german prinzîndu-l trișînd, adică mergînd în picioare, a avut severitatea, deși vădit indiferent din punct de vedere religios, să-i amintească

[1] Briefe antiquarischen Inhalts.

„*del nostro patto*". La Foligno, dînd de niște relicve în catedrală, e prins de compătimire pentru oameni „*ragionevoli occupati in simile nunchionerie*" care fac pe oamenii simpli să creadă în pene căzute din aripa îngerului Gabriel și în sufletul lui Iosif închis într-o sticlă. Va fi făcînd aluzie J. C. Goethe la Fratele Cipolla al lui Boccaccio ? În tot cazul turistul declară că e dispus să creadă mai de grabă în aceste basme decît în pretinsa familiaritate a Spiritului Sfînt cu „*tanti Papi immondi, successori imaginari di San Pietro.*" La Napoli în Capela S. Gennaro rîde de sîngele sfîntului păstrat în fiole și care se lichefiază în anume împrejurări : „*puro sacro inganno*" de vreme ce „*la ragione fisica*" a schimbării a fost explicată. În biserica S. Luigi („*esempio della incredibile semplicità de'Napolitani*") se păstrează în două sticluțe laptele Sfintei Fecioare. La Roma ironizează slujba celor de rit grec, care în Săptămîna Sfîntă oficiază misterul înmormîntării lui Isus în chipul unui simulacru de lemn. La o astfel de ceremonie într-o biserică rămase „*dritto come un bastone per tutta la funzione*", refuzînd să venereze relicvele. Imposibil, „*contra la natura*", i se părea că Sfîntul Dionisie să fi mers trei mile cu capul în mînă (Biserica S. Paolo). Ce a văzut la S. Giovanni in Laterano îi e „*veramente vergogna di rapportare*" : „*un dente di S. Pietro Apostolo ; la camicia fatta da Maria a Gesù ; la canna colla quale fu percosso il capo del Nostro Signore ; il sudario con che gli fu coperta la faccia nel sepolcro ; dell'acqua e sangue che gli uscì dal fianco ; del pane d'orzo moltiplicato da esso*" ; apoi în capelă : înălțimea și lungimea lui Isus Cristos, coloana pe care a cîntat cocoșul pe cînd Petre tăgăduia pe Mîntuitor etc. La S. Croce în Gerusalemme a văzut un vas cu sînge de-al lui Isus, o bucată din buretele cu care i-a fost dat oțet, doi spini din cununa sa, unul din cuiele cu care a fost bătut pe cruce, unul din cei 30 dinari cu care a fost vîndut de Iuda, degetul cu care Toma necredinciosul pipăi coasta Mîntuitorului. La Siena i se par absurde minunile Sfintei Caterina care „*sopravanzano di lunga quei di Gesù Cristo stesso*". Că sfînta ar fi avut o a doua convorbire cu Isus este „*cosa diametralmente contrario alla sua natura*". La Verona rîde din toată inima de asina pe care a călătorit Isus și care retrăgîndu-se la Verona își odihnește pielea în S. Maria in

Organo, plină pe dinlăuntru de oasele sale. La Milano privește cu deriziune în biserica S. Ambrogio un șarpe de bronz, care ar fi fost o copie de pe cel provenit prin metamorfoză din nuiaua lui Moise, sau în biserica S. Eustargio tablourile relative la viața sfîntului, narînd între altele despre lupul care s-a înjugat la carul căruia îi mîncase un bou. În capela Sfîntului Sudario la Torino se întreabă cum pot exista atîtea *„tutti autorizzati dal Sommo Pontefice"*, cînd e sigur că Isus n-a fost acoperit decît cu unul singur. J. C. Goethe se mai arată ostil claustrării contra naturii, a fetelor. E aci și protestantism, dar și o filozofie a drepturilor naturii care prevestește *La religieuse* de Diderot. La Venezia a asistat în Biserica S. Croce la ceremonia luării vălului a două tinere surori. *„È intrapesa difficile* — exclamă turistul — *di abbandonar il mondo in una età a cui manca il discernimento. Quando simili fanciulle poi cominciano a sentir gl'impulsi della passione e conoscere i piaceri mondani, chi le consolerà? Non altro certo che le orazioni e la pazienza. Bravo! Ma io non so, se la natura possa e debba esser così appagata, quando il Creatore ha voluto che adempia la sua volontà in altra maniera etc."*

Cît a văzut J. C. Goethe din Italia? Multe lucruri, dar puțină substanță. Riguros ca orice nordic, a intrat în toate bisericile, și-a notat mai toate inscripțiile pe care nu le-a găsit în cărțile și ghidurile cu care era prevăzut, a încercat să intre în toate sferele sociale spre a învăța. La Venezia, în Carnaval, profitînd de libertatea moravurilor în acea epocă intră mascat *„verso mezzanotte in un salone ben addobbato, e iluminato con più di ducento candele di cera bianca"*. E uimit de magnificiența locului. Un cunoscut pe care îl întîlnește îi spune că erau acolo principi, conți, marchizi, nobili, literați, notabilități ale orașului și-l învită să intre în vorbă cu ei, dată fiind liberalitatea lor. J. C. admiră asemenea purtări și consimte că adevărata noblețe constă în a fi virtuos, nu a disprețui pe inferiori și a te umfla ca broasca din fabulă (aluzie la nobilimea germană). Dansează menuetul cu o nepoată a amicului.

L-a mirat pe J. C. faptul că în gondolă, din cauza strîmteții ei, trebuie să intri deandaratelea *„cioè col culo avanti"*. În schimb l-a scandalizat murdăria. Imperativul ordinei e așa de puternic la J. C. încît viziunea sa estetică se va resimți.

ui J. C. îi plac oraşele curate cu străzi largi şi aliniate. În hipul acesta va fi nedrept tocmai cu farmecul sinuozităţii me-ievale şi al umbrei gotice. Deci la palatul Dogilor a văzut ă : „*i Veneziani..., piccoli e grandi, salvo i dovuto rispetto, isciano ove vogliono, senza minimo impedimento, così sotto portici come per le scale, la quale sucidezza salta al naso dei uale practici di questa città*“ şi că deşi sînt vase anume „*i 'eneziani non ne fanno caso : anzi verso il canale a basso sotto entrata principale non si vergognano di colar giù i calzoni, uand'anche il Doge entrasse per quella porta della'acqua*“. . C. asistă la o festivitate în onoarea Prinţului Elector de axonia, dată în sala de operă de la S. Cristosmo. Balul i se păru superb, dar îl socoti o cruzime, fiindcă prinţul era infirm i nu se putea mişca din fotoliu. Merge şi la un bal de femei lubioase unde vede „*faccie angeliche e giovanili e poco avan-ate di dodici fin a trent'anni*“, femei cu „*condotta nobilissima*“, *vestite all'ultima moda, l'una sempre più prezi osa dell'al-ra, con gioje, perle, orologi d'oro fuori appesi, ed altre ga-anterie per avanti e per dietro*“. Fireşte, totul era aparenţă, păci curînd toate dispărură „*co'suoi drudi*“. La Bologna dă un ocol ghetto-ului (Giudecca) unde găseşte „*codesta povera gente*“ are se obstinează a-şi păstra credinţa, obligată să poarte un emn distinctiv roşu la pălărie. Bizar i se păru obiceiul ca acheii să meargă înaintea doamnelor în loc de îndărăt. La inigaglia, fiind conclav la Roma, era să fie luat drept cardinal din cauza beretei roşii ce-i rămăsese de la carnaval. Trece prin ecanati „*città piccola, oscura certo e mal fabricata*“, patria le mai tîrziu a lui Leopardi. La Resina, lîngă Napoli, asistă a dejunul public al familiei regale. Cei admişi stau rezemaţi le pereţi „*assai neglijenti e liberi, perchè parlavano colle Loro Maestà alla maniera francese*“. În Sf. Petre în Roma are în faţa colonadei lui Bernini reacţiuni higienice. „*Codesto colon-nato pare esser la cloaca publica, talmente è sporco*“. Îl inte-resează formalităţile stării civile papale. Papa Marc e întrebat pe numele lui de botez : Papa Clemens XII, vivis ? şi nerăs-punzînd : *Friderice, vivis ?* apoi : *Non respondet, ergo mortuus est.* Livorno place mult pentru „*tanta pulizia da per tutto*“. În schimb evreii trăiesc „*in una sporcheria insoportabile*“.

Acestea, inscripţiile, înşirările de biserici şi obiecte văzute cu cîteva adjective generice constituie mai tot jurnalul lui J. C. Vreo impresie oricît de ingenuă despre decor şi oameni necum vreo observaţie de stil, de ton, nu există. Turistul s-a întors din Italia cu 102 bucăţi de marmură, cu cîteva inscripţii şi cu cunoaşterea unei limbi. Nu i se poate aduce vreo vină neavînd omul nici o pretenţie. Sufletul îi era al unui funcţionar comercial, dornic de a se instrui. Entuziasmul nu găseşte impresii şi se pierde în minuţii. Superba Siena „*è una citadella di poco valore*", ale cărei jocuri de umbră şi de culori nu-l încîntă, — şi-n care îl indignează doar minunile Sfintei Caterina şi-l reţine în biserica Spirito Santo epitaful unui alcoolic :

Vina dabant vitam, mortem mihi vina dedere,
Sobrius auroram cernere nor potui.

Va constata că Cimitirul din Pisa e „*lungo di centonovanta passi e largo di sessantasei*". Florenţa nu-l încîntă cu turnurile, cu zidurile ei sinistre, cu Perseul lui Cellini, iar în capela Medicee nu reţine operele michelangiolești. Din Roma aduce amănunţimi de ghid, Napoli cea zgomotoasă, se sfărîmă epigrafic. Dinicu Golescu al nostru iese oarecum reabilitat.

*

Cam 50 de ani mai tîrziu, la vîrsta de 38 ani, Wolfgang, fiul lui Johann Caspar, călătorea şi el în Italia. Temperamental, tatăl şi fiul se aseamănă, amîndoi au veleităţi de *Naturforscher*, pedanteria studiului. Firește, o treaptă enormă desparte pe Wolfgang de Johann Caspar : geniul. Acelaşi procedeu de notaţie la autorul lui *Faust* dezvăluie un *Weltanschauung*. Goethe porneşte din Karlsbad, la începutul lui septembrie, va să zică dintr-o staţie cu ape minerale, pe toamnă, cînd soarele e în declin. Nu e pură speculaţie. Atent cum era asupra geologicului, Goethe nu putea să nu ştie că se află într-un loc unde apele subterane, încărcate cu reziduri metalice, gîlgîie la suprafaţă. El urmăreşte cu grijă suprapunerea şi interde-

pendenţa zonelor. În fund, spre *Centro Terrae*, e cuptorul lavei, care va răbufni prin vulcani şi care, ceva mai sus, se solidifică în metale şi cristale, dintre care răsar izvoarele. Deasupra cresc ierburile, pomii cu florile şi fructele. Apoi vin animalele, în fine omul. Sus pe cer, ca un memento al originei focoase a tuturor regnurilor, tronează soarele. Temperatura aerului indică raporturile cu focarul universal. Forma plantelor, exuberanţa roadelor, exultanţa oamenilor, arată distanţa la căldura centrală.

Acesta e planul filozofic, subînţeles, al itinerarului goethean. Călătorul îşi alege un punct de plecare septentrional şi mineral. Cvarţul, granitul, calcarul, îi atrag atenţia, direcţia rîurilor îi sugerează configuraţia solului. Mănîncă pere „*aber ich sehne mich nach Trauben und Feigen*", are gust de struguri şi smochine. La Regensburg îl interesează o rocă verzuie, de aspectul porphirului amestecat cu cvarţ şi cu pete mari de japs. Şi Wolfgang ca şi Johann Caspar umblă după pietre, totuşi, cum am zis, ca filozof al naturii. La Torbole odaia hanului n-are uşă, iar cînd simte o necesitate firească şi întreabă pe gazdă unde e locul retras, i se răspunde, arătîndu-i-se curtea, în toată întinderea ei : *Da per tutto, dove vuol*". Wolfgang nu se scandalizează ca tată-său, de vreme ce aci a găsit smochine. La Verona îl încîntă faptul că viaţa se desfăşură „*unter freiem Himmel*". Îşi notează orarul italian. La Vicenza vizitează pe doctorul Tunra care posedă un ierbar al Florei italiene. Veneţia „*diese Biberrepublik*" îl emoţionează şi-şi notează data sosirii „*im Buche des Schicksals*". În casa tatălui său contemplase un model de gondolă, adus din Italia. Îi plac caii de pe San Marco, în piaţa de peşte îi face „*veil Vergnügen*" fauna mării, fără nici o relaţie cu consumaţia. La mare observă felurite plante şi ia frunze şi sămînţă de la una numită *Eryngium maritimum*. La Chioggia se amuză de mersul crabilor. De la Ferrara spre Roma, traiect precipitat. La Bologna, din turn, admira peisajul, munţii paduani, alpii elvetici, tirolezi, friulani, lanţul întreg în nori. Florenţa o expediază repede (o erezie !), punctul nevralgic părîndu-i-se grădina Boboli. La Cità Castellana remarcă numai calcar „*alles Kalkgebirg*". Terenul e vulcanic. Se găsesc cristale albe în formă de grenade. Goethe începe să simtă pulsaţia focului subteran.

Ajuns la Roma nu pierde din atenţia sa lumea minerală. Capătă cîteva bucăţele de marmură de Paros. La Roma clima în timpul iernii e admirabilă, în Februarie înfloresc dafinii, migdalii. Cu toate acestea, Goethe are nostalgia naturii „paradisiace" a Sudului şi în Februarie 1787 se coboară spre Napoli. În drum îl vrăjesc portocalele atîrnînd în pom (*„die Mehrzahl der Orangen an den Bäumen"*), plecîndu-se deoparte şi alta a drumului peste ziduri. Asta-i deci binecuvîntata ţară în care

Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,

patria vagabondei Mignon. La Gaeta iarăşi portocali. Pe ţărmul mării zăreşte întîia oară stele şi arici de mare. Ochii lui semnalează pietricelele : bucăţi de calcar, serpentin, japs, svarţ, granit, porphir, marmuri, sticle verzi şi albastre, resturi probabil de la edificii. La Napoli se află faţă în faţă cu veritabilul soare. *„Alles ist auf der Strasse, sitzt in der Sonne, so longe sie scheinen will."* Cu toate astea, mica dezamăgire, în casă e destul de frig şi Goethe se înfăşură într-un ciliciu marinăresc. E de la sine înţeles că obiectivul principal al turistului va fi Vezuviul, acel orificiu al focoasei subterane. Se va sui pe el de cîteva ori. Drumul pînă acolo i se pare a prezenta *„etwas Plutonisches"*. Lavă, cenuşă, apoi verdeaţă, iată o imagine a relaţiilor între regnuri. Goethe se urcă, cu toate riscurile, pînă unde poate contempla erupţia, expulsiunea de cenuşă, pietricele şi lavă. Întorcîndu-se de la Pästum se urcă pe o înălţime de unde se vedea Napoli cu Vezuviul. Un băiat care-i însoţea scoate un ţipăt sălbatic de jubilaţie, adevărat răspuns vulcanului, explicînd apoi : *Signor, perdonate ! questa è la mia patria !* Goethe, *„Nordländer"*, fu foarte emoţionat şi pretinde a fi lăcrămat (şi asta e cam în stil Dinicu Golescu !).

Odată senzaţia solară şi vulcanică excitată, Goethe nu se mai poate reţine şi coboară în Sicilia. Neptun nu-i este prielnic ; are rău de mare. Ceea ce-l surprinde la Palermo, în ordinea botanică, este coloarea vegetaţiei. Verdele plantelor bate în galben şi-n albastru. Mirosul mării e puternic. Goethe se grăbeşte să-şi cumpere un Homer, ca să recite de pe Insula Feacilor. Fructele i se par magnifice, salata dulce ca laptele. Pricepe acum de ce anticii o numeau Laetuca, *id est* Lăptucă.

Alcamo, Segesta, Giacenti. Aci coloanele templului jupiterian sînt aşa de groase încît Goethe intră cu umerii într-o canelură. Douăzeci şi doi de oameni pot intra astfel de jur împrejur în canelatura coloanei. Insula i se pare un Eden vegetal : măslini, smochini, migdali ! Sînt şi foarte mulţi cactuşi precum şi nenumăraţi scaieţi înfloriţi pe care se adună fluturii. Dar nici scaieţii nu-s fără folos. Goethe văzu doi sicilieni scoţînd cuţitaşul, tăind partea de sus a unui scaiete şi sugînd cu voluptate măduva tulpinei. Întors la Napoli după înconjurul insulei (Cattanisetta, Castro Giovanni, Catania, Taormina, Messina) recapitulează impresiile. Solul şi marea arunca, exuberante, roadele lor. La Santa Lucia Goethe admiră coşurile cu peşte, raci, stridii, *frutta di mare*, scoici. Moartea însăşi are aci un aer jovial şi un copil e dus la înmormîntare într-un sicriu aurit şi argintat. Totul se petrece sub semnul lui Hellios. Cît despre Homer, lui Goethe îi cade un văl de pe ochi. Acum înţelege *Odiseea* şi tot ce este viu în ea.

Apoi Goethe revine la Roma, unde stă multă vreme. Ţinta lui fusese de fapt oraşul etern. De ce ? Lui Goethe, naturalist, cultura clasică i se înfăţişează drept încununarea operei naturii, printr-un al patrulea gen suprapus mineralului, vegetalului şi animalului : umanitatea. Misticism n-are şi n-admite declamaţia „profetului de la Zürich" (Lavater) că „*Alles was Leben hat, lebt durch etwas ausser sich*". Nu acceptă metafizicul. În locul lui Platon, care în şcoala lui nu voia nici un αγεωμητρητον n-ar suferi pe unul care n-a ales studiul naturii. El însuşi continuă la Roma acest studiu, supune observaţiei felurite plante : *Cactus opuntia, Acanthus mollis*. Ideea aceasta de „studiu" devine agasantă la Goethe şi ia caracterul pedanteriei gotice. Întreţine relaţii cu oameni notabili spre a-i ancheta. Cunoaşte pe juristul Filangieri. La Palermo vizitează familia lui Cagliostro şi culege informaţii bogate asupra ei, adevărat reportaj. Asupra carnavalului roman redactează o descripţie amănunţită. În special poetul se exercitează la desen şi se documentează asupra artei antice. La Roma îl interesează Urbea şi tot ce se adaogă secular îi face impresia unei obtenebrări a viziunii autentice. De aceea Goethe n-a stat la Florenţa decît trei ore : „*die Bergierde, nach Rom zu kommen, war... gross*". Venit din zona veritabilului Ev me-

diu nu gustă medievalitatea și ca atare Dante nu intră în preferințele sale. *Infernul* i se pare detestabil, *Purgatoriul* echivoc și *Paradisul* fastidios. Mania plastică a lui Goethe duce la accidente comice. În nordul Italiei, la Malcosine, vrînd să deseneze un turn ruinat devine suspect autorităților. Desenul lui Goethe ține locul fotografiei. Oriunde i se pare priveliștea interesantă se oprește și desenează sau pune pe alții să facă acest lucru. Spre a se perfecționa, „*durch geregelte übung*“ [1], ia lecții, studiază corpul uman. Poetul n-are nici un talent, desenele lui se remarcă printr-o fadoare ce unifică toate peisagele într-o unică geografie convențională. Propriu-zis n-ar fi avut nevoie de vocație. Un poet știe adesea sub imperiul viziunilor să forțeze stîngăcia liniilor. V. Hugo ca evocator al castelelor feudale, Hoffmann ca bufon al fanteziilor sale, dovedesc o originalitate perfectă în sugestie. Cel puțin nu se poate nega la Goethe o bucurie de a percepe formele, un nobil *enthusiasmus de arte*. Contemplă columna lui Antonio pe lună, Laokoonul, Apollo din Belvedere, noaptea, cu facle, ține să vadă îndată desenele aduse de cavalerul Worthley din Grecia, reprezentînd frontonul lui Phidias de pe Acropole. Își procură copii în gips ale sculpturilor care îi plac mai mult : un cap colosal al Junonei (care va fi plasat apoi într-o cameră de la Weimar : *Junozimmer*), capul colosal al lui Jupiter, masca Meduzei. Colosalitatea intră ca o condiție în estetica lui Goethe și capul jupiterian e așezat la Roma lîngă pat. Superstiția clasicității împiedică pe poet să aibă fiori noi. Astfel vizitează la Palermo „absurditatea Prințului Pallagonia“, castel cu extravagante ornamentații baroce și figuri sculpturale bufone, reprezentînd pitici, oameni cu cap de cal și cu cap de cocoș, turci, zei, cerșetori etc. Evident, gustul lui Pallagonia era îndoielnic, totuși Goethe n-a intuit realismul delirant al sudicilor, mascarada sinistră. „Absurditatea“ prințului avea mare analogie cu genul goyesc din *Caprichos* și *Disparates*.

[1] *Italienische Reise, I—III în Goethes Werke 30—31. Weimar, H. Böhlaus Nachfolger, 1903, 1904, 1906*

„Werther“ și „Torquato Tasso“

Cînd am citit pentru întîia oară, de timpuriu, *Die Leiden les jungen Werthers,* am rămas cu impresia *„wertherianismului“* ca un romantism erotic tipic (exaltare, sinucidere, patetică). Acum însă experiența literară mă împiedică să văd lucrurile așa de simplu și romanul mi se pare foarte făcut, foarte „filozofic“ și de un stil flamboyant.

Ca să recapitulăm cîteva aspecte exterioare, reținem în primul rînd cultul pentru plîns, tonul de literatură *„larmoyante“*. Și eroii, și cititorii sînt presupuși a fi foarte sensibili și gata să plîngă. Autorul socotește de la început că lectorul, citind istoria lui Werther, nu-și va putea reține lacrimile. *„Lotte — strigă Werther — aruncîndu-se la picioarele iubitei, luîndu-i mîna și stropindu-i-o cu mii de lacrimi — binecuvîntarea lui Dumnezeu plutește asupra ta etc.“* Lacrimile sînt o hrană pentru suflet și suprimarea lor e regretată : „Un om insuportabil m-a întrerupt. Lacrimile mele s-au uscat“. Cînd Lotte cere lui Werther să fie mai rezervat, acesta plînge „ca un copil“. Evident, starea de copilărie este glorificată și Goethe realizează literar starea de naivitate (așa cum o va defini Schiller) cîtă se poate obține în lumea modernă.

Apoi sînt schemele patetice, melancolice, ale unui erou structural meditativ, plin de conștiința universului, pătruns de caducitatea lucrurilor, admirator al geniului, solitar, frenetic. Eroul gîndește ca și Leopardi că, cu un simplu pas poți strica civilizația furnicilor și să prefaci într-un cimitir un popor minuscul. Indispus de societatea unui conte, Werther se duce pe o colină singuratică să contemple apusul soarelui și să citească într-un Homer de buzunar episodul în care Ulise este găzduit de păstorul de porci. El este un insociabil și un anxios deambulatoriu, în spațiu și în memorie. Spre a-și potoli tumultul pasional vizitează locurile copilăriei și în deosebi teiul care îi era, ca băiat, ținta plimbărilor. Sub doi tei

din curtea bisericii va voi să fie înmormîntat. Prin urmare i iubirea de tei a lui Eminescu intră și o poză wertheriană bine înțeles devenită afect adînc. La un moment dat Werthe are ideea de a merge la război. Salvarea în eroic caracteri zează romantismul în genere. „*Sînt un pelerin, un rătăcitor p pămînt*“ — mai zice eroul. Dintre anotimpuri, firește, toamn convine coloarei sufletului său și expresia sa e aproape sim bolistă : „Precum natura se îndreaptă spre toamnă, se fac toamnă în mine și în jurul meu. Foile mele îngălbenesc, ia frunzele pomilor vecini au și căzut.“

Eroului îi convine regimul cețos, de aceea de la Home trece în chip firesc la brumosul Ossian (germanii au avut tot deauna o mare înțelegere pentru lumea anglo-irlandeză) di care face lecturi solemne și exaltate :

„Cînd uraganele muntelui vin, cînd Nordul își ridica va lurile pînă la cer, mă așez la țărmul plin de vuiete, prives spre grozavele stînci. Adesea văd pe lună duhurile copii'o mei, rătăcind semisomnolenți într-o jalnică tovărășie.“

Natural, la această lectură Lottei îi curge din ochi „*ei Strom von Tränen*“. Același stil patetic îl folosește Werther î relațiile cu Lotte. Cînd aceasta îi atrage atenția că prezenț lui în casă e compromițătoare și-l roagă să nu mai vină, Wer ther cade jos la pămînt cu capul pe canapea și stă în aceast postură ridiculă mai mult de o jumătate de oră, pînă c vine servitoarea care avea să pună masa. Atunci nefericitu nostru erou se ridică, face cîțiva pași agitați de la un capă la altul al odăii, apoi punînd mîna pe clanță strigă : Lotte Lotte ! numai un cuvînt, un rămas bun ! Și cum aceast tace, Werther pleacă strigînd : Adio ! Lotte ! adio din eternitate !

Werther simbolizează un exemplar uman de elită (aces lucru nu-l observasem la întîia lectură) el e un geniu. Disprețul de omul comun, de burghez, de filistin, e constant. Contele e „*ein Mann von Verstande*“, un om de inteligență, de bur simț, însă de un bun simț cu totul comun, „*von ganz gemeine Verstande*“. De altfel în limba germană *Verstandesmensch* înseamnă om prozaic. Se detestă la burghez lipsa de imaginație, rutina. Werther deține un timp un post pe lîngă un ministru plenipotențiar.

„Ministrul — scrie el — îmi face multă supărare, precum am şi prevăzut. Este cel mai punctual nebun ce se poate închipui ; pas cu pas şi cicălitor ca o mătuşă ; un om care nu e mulţumit nici o dată cu sine şi căruia nimeni nu-i poate intra în voie. Concep cu uşurinţă şi las lucrurile cum au ieşit ; el e în stare să-mi înapoieze un memoriu şi să-mi zică : E bine, dar mai revezi-l ; se poate găsi totdeauna un cuvînt mai potrivit, o particulă mai curată."

Eroul exaltă frenezia, dezordinea creatoare :

„Ah, voi oameni cuminţi ! exclam eu rîzînd. Pasiune ! Beţie ! Nebunie ! Staţi placizi, fără nici o participare, oameni morali ! dojeniţi pe beţiv, detestaţi pe smintit, ocoliţi-i ca preotul şi mulţumiţi lui Dumnezeu ca fariseul că nu sînteţi ca unul din aceştia. Am fost beat de multe ori şi pasiunile mele au atins graniţele nebune şi nu mă căiesc ; căci am putut pricepe că toţi oamenii excepţionali care au făcut ceva mare dincolo de posibilităţile comune au fost denunţaţi ca beţi şi demenţi !".

Werther merge pînă acolo încît vede în delir o soluţie a problemei fericirii. El vizitează un nebun relativ calm care se vaietă că odată era foarte fericit. Mama credea că stă în societatea regilor şi împăraţilor.

Surprins de această explicaţie, Werther dă bătrînei o monedă.

Anecdota nuvelei e plină de intenţie cu toată simplitatea ei. Werther se îndrăgosteşte de Lotte, soţia unui om de treabă, Albert, şi fiindcă nu vede nici o deslegare, deoarece Lotte înţelege să rămînă credincioasă soţului, se sinucide. Interesant este cum vede Goethe dragostea geniului. Acest geniu se cade să fie lăsat în libertate şi a cenzura legăturile lui contra moralei curente pentru o femeie măritată n-are sens. Curioziatea cazului (şi examinînd în general scrierile lui Goethe am zice că se formulează chiar o pretenţie) este că femeia iubită, neîmpărtăşind, totuşi, dragostea geniului, arată pentru el o mare gingăşie şi un mare respect, jenîndu-se aproape să spulbere o iluzie ce poate fi creatoare. O oarecare înclinaţie pentru Werther are Lotte, cum o are Cătălina pentru Luceafăr, însă sufletul îi e burghez şi raţiunea solidă : „Pentru ce, Werther, — strigă ea — just mich, tocmai pe mine, proprie-

tatea unui altuia ?“ Lotte posedă un mare simţ al proprietăţii Cu toate acestea permite lui Werther o mulţime de libertăţi Cît despre Albert, nu s-ar putea spune că nu-i cam plictisi şi uşor gelos, însă niciodată nu depăşeşte graniţele unui anume respect pentru tulburătorul liniştei sale. În prezenţa sa, Werther se lasă pradă efuziunilor, se preumblă prin cameră iritat ia mîna Lottei, o asigură că morţii se regăsesc. Ba mai mult Albert simţind că Werther e apăsat de prezenţa sa iese din odaia Lottei deseori, atunci cînd intră exaltatul erou. În schimb Werther detestă cordial pe soţ, fiindu-i totuşi îndatorat că n-a sărutat niciodată pe Lotte în prezenţa sa, că nu i-a tulburat fericirea. Ştim cu cîtă părere de rău Albert ia cunoştinţă de moartea prietenului, a cărui cauză o cunoaşte prea bine. Sîntem îndreptăţiţi să credem că dacă Goethe ar fi voit să evite desnodămîntul patetic, ar fi pus pe Albert să dea libertate soţiei de a se iubi cu Werther.

Este un alt aspect foarte propriu lui Goethe, luat de altminteri ca exponent al lumii germanice : simţul familial, chiar în dragostea liberă, mai mult, luînd expresia în accepţiunea blîndă, o dorinţă de promiscuitate, de aglomeraţie umană. Interesul lui Werther pentru Lotte se deşteaptă în acest chip. E o găseşte în mijlocul fraţilor şi surorilor sale (sînt în total vreo opt copii) de diferite vîrste, împărţindu-le după amiază pîine cu unt. Scena îl răpeşte pe erou. Altă dată se va juca el însuşi tăvălindu-se pe jos cu aceşti copii. El visează fericirea de a fi membru al acestei familii iubit de copii ca un tată, bineînţeles şi de Lotte. Cînd una din surorile Lottei îşi găteşte o păpuşă pe genunchii săi, Werther îşi simte ochii scăldaţi în lacrimi (*„meine Tränen flossen“*). De ce ? se va zice Citind istoria lui Wilhelm Meister intuim o năzuinţă ce ar putea părea hazardată, dacă n-am examina mai larg opera goetheană. Scriitorul german arată o mare pricepere în materie de etern-feminin (expresia e a lui) şi în materie erotică e atras de varietatea frumuseţii şi caracterului feminin. Aspiraţiile lui sînt vădit poligamice. O femeie cu multe surori de diferite vîrste e ca un tablou cronologic al feminităţii. Bărbatul se poate bucura sinoptic de toate ipostazele unei existenţe feminine. Într-un cuvînt Goethe nu iubeşte femei ci familii.

Goethe a refăcut pe *Werther* mai tîrziu, în *Torquato Tasso*, schimbînd condiţiile sociale. Întîiul Werther avusese de a face cu nişte burghezi amabili, speriaţi de pozele sale genialoide. Lotte, ascultînd tiradele din Ossian, avea emoţia marilor păcate, soţul ei Albert, plin de superstiţia culturii, bănuia probabil în eroul inoportun, un soi de nou Luther. Tasso are norocul şi nenorocul să dea peste nişte rafinaţi ai artei, peste Alfons şi Leonora d'Este care gustă poezia, cunosc valoarea justă a poetului şi ţin neapărat să-l „protejeze". În *Werther*, victimele reale erau Lotte şi Albert, a căror casă paşnică eroul o alesese pentru scandalosul său sfîrşit. În *Torquato Tasso*, victima este poetul, atras într-o servitute savantă, exploatat rece de o familie de feudali cunoscători ai lustrului pe care talentele le dau castelelor.

Piesa e monotonă, lipsită de orice nerv dramatic, consumată în simple conversaţii, din care rezultă doar atît că marele poet italian e adăpostit la curtea Ducelui Alfons II de Ferrara, privit cu protecţie şi cu admiraţie, mai ales de Leonora d'Este, sora Ducelui şi de Leonora Sanvitale contesă de Scandiano, nu mai puţin însă considerat ca un pacient care necesită pază şi îngrijiri, adică o cruţare vigilentă. Piesa determină destinul social al geniului în deobşte, lămureşte dramatic care-i sînt privilegiile şi fatalele necazuri. Este o hristoitie pentru genii, un manual de educaţie şi în acelaş timp un breviar de filozofie practică. Fondul, în definitiv, este pesimist.

Le vedem în prima scenă în grădină pe prinţesă şi pe contesă punînd cununi pe capul busturilor lui Virgil şi Ariost. E un omagiu adus de puterea lumească, simbolizată prin principi geniului nemuritor. Gestul nu-i totuşi dezinteresat. Principii îşi fac prin ocrotirea marilor creatori un merit şi un renume. Contesa Leonore exprimă în stil contabilicesc acest egoism ducal :

Tragi un profit adăpostind un geniu
Tu-i dai o simplă bună găzduire
El te plăteşte cu un dar mai mare.
Locul pe care calcă-un om de seamă
E loc sfinţit ; şi veacuri după aceea
Cuvîntul său răsună la urmaşi.

Intriga, cîtă este, merge pe această ciocnire de interese, ce s-ar putea formula altfel așa : geniul etern simte nevoia degradării, vrea bunuri lumești, avere, iubire, omul zilnic voiește să înlăture pe geniu din zona satisfacțiilor imediate, străduindu-se să-l prefacă într-o valoare utilă. În caracterizările pe care le face Leonore despre genialul Tasso, este și admirație dar și o delimitare :

Cu ochiul nu privește pe pămînt
Urechea-i prinde sunetul naturii.
Istoria și viața deopotrivă
El le răstălmăcește-n al său suflet.
Ce-i risipit adună laolaltă
Ce este fără viață-nsuflețește
Înobilează adesea ce-i de rînd
Și la comori se uită cu dispreț.

Și mai explicit, Leonore, *Schülerin des Plato*, constată răceala geniului pentru oamenii comuni (răspuns la bănuiala ducesei că Tasso ar iubi pe Leonore di Scandiano) și mărturisește sincer că din partea ei admiră doar pe om ca exponent :

Nu ne iubește — iartă că ți-o spun !
Din sfera lui tot ceeace iubește
El pune pe un nume cum e-al nostru
Și-mparte și cu noi simțirea sa.
Noi credem iarăși că iubim bărbatul
De fapt iubim numai chemarea lui.

Ducele Alfons e un om de mentalitate comună, cu toată distincția lui princiară. Solitudinea lui Tasso, necesară, îl miră :

Poetul nostru are-un vechi cusur
Că stă tot singur ocolind pe oameni.

Mai își închipuie că poezia e o simplă meserie cu scopul de a distra lumea, deliberată, independentă de misteriosul

har, şi întîrzierile lui Tasso şi rîvna lui către perfecţiune îl agasează :

Nu poate duce la sfîrşit un lucru
Mereu preface, merge lenevos
Iar lîncezeşte-nşeală aşteptarea.
În fine cînd credeai să ai plăcerea
O vezi deodată iarăşi amînată.

Prinţesa, mai pricepută în materie estetică, explică :

Din contra, laud modestia, grija,
Cu care pas cu pas merge la ţintă.
Numai prin harul muzelor se leagă
Aceste rime trainic laolaltă.

Prinţul nu regretă că Tasso are mania persecuţiei, că vede în orice întîmplare (rătăcirea unei scrisori, plecarea unui servitor) indicii de trădare. Tasso este într-un cuvînt nebun şi protectorul se gîndeşte la o cură :

Mai bine-ar fi
Să încercăm a-l vindeca, să-l punem
În grija unui doctor pentru-o cură
Şi cînd apoi va fi iar sănătos
Să-l învăţăm ca să-şi trăiască viaţa.

Eroarea lui Alfons este de a socoti că demenţa lui Tasso e o infirmitate, cînd ea este regimul însuşi al genialităţii. Tasso oferă prinţului poemul *Gerusalemme liberata* pe care îl socoteşte imperfect, prinţul e încîntat, prinţesa pune pe capul poetului o cunună. Acesta este entuziasmat şi se vede cît de colo că înţelege greşit lucrurile. El iubeşte pe Leonora d'Este. Pe de altă parte Leonore de Scandiano a pus ochii pe Tasso, însă nu din dragoste adevărată. Ar vrea să-l ducă la castelul ei, să tragă ea „profitul" de care vorbea, să capete prin poet celebritatea unei Laure :

Oare doar Laurei îi este sortit
Să-i treacă numele din gură-n gură

Și doar Petrarca singur s-aibă dreptul
A-și înzei frumoasa lui iubită ?
Unde găsești un om mai valoros
Decît al meu amic ? Posteritatea
Va proslăvi pe cine-l proslăvește
E lucru minunat să stai pe lîngă
Lumina acestei vieți ! Cu el alături
Pășești cu pași ușori în viitor.

Tasso vine în conflict cu Antonio Montecatino, secretar de stat, care e un soi de „nebun punctual" ca ministru plenipotențiar al lui Werther. Gîndirea lui e comună și însușirea lui e ordinea. Încît Leonore îi spune :

La tine totu-i rînduit și sigur
Îți vezi de tine precum vezi de alții
Și ai tot ce poftești.

Antonio vorbește lui Tasso într-un chip supărător, încercînd a-i arăta inconvenienta de a pune vreo nădejde în liberalitatea sentimentală a ducesei, poetul îl provoacă la duel, apoi suferă un fel de arest blînd din partea prințului. Tasso dorește manuscrisul înapoi, fiindcă-l crede nedesăvîrșit, vrea să plece la Roma să învețe mai bine arta poetică. Cu vorbe plicticoase de curtean, Antonio pune în vedere poetului că nu poate părăsi pe prinț. Acesta are și el un mare simț al intereselor lui de stat :

Un general fără armată-mi pare
Un prinț ce nu se-nconjură de-artiști ;
Cine n-aude glasul poeziei
E un barbar de-ar fi el cine-ar fi
Pe-acesta l-am găsit și l-am ales
Sînt mîndru ca de-un slujitor al meu
Multe-am făcut eu pentru el și deci
Aș păgubi de l-aș lăsa să plece.

Cu această teorie, Alfons confiscă pur şi simplu pe Torquato Tasso, care de altfel protestează foarte legitim :

Cunosc de mult această tiranie
A prieteniei. Dintre tiranii
Cea mai insuportabilă îmi pare.

Tasso uită supărarea cînd o vede pe Leonore d'Este. O greşită impresie îl face să creadă că fata îl iubeşte. El o ia în braţe, o sărută. Aceasta, plină de oroare („prinţesă în legături amoroase, cu un oarecine, fie şi geniu, cu un «slujitor util» cum a zis Prinţul") strigă jignitor : *Hinwerg !* La o parte ! Ducele care a văzut scena nu e scandalizat, nu se gîndeşte să îndepărteze pe poet : Tasso a trecut, pentru el, printr-o criză, trebuie pus sub observaţie :

T. Ah !
Alph. Şi-a ieşit din minţi ! ţineţi-l bine !

Cu toate că Goethe afecta a desconsidera istoria lui *Werther,* a revenit cu obstinaţie la tema ei de bază. Nenorocirile lui Werther şi ale lui Tasso provin din cauza stînjenirilor pe care societatea le pune în calea geniului. A găsi o societate educată în noţiunea libertăţii naturale, acesta ar fi idealul !

Formal, micul roman *Die Wahlverwandtschaften* e foarte învechit şi după toate aparenţele lumea îl citeşte puţin, deşi tensiunea dramatică e tot atît de mare ca şi în *Suferinţele tînărului Werther,* cu nu puţine atitudini din istoria cavalerului Des Grieux. Goethe scapă prea des din mînă firul principal, vîrînd în împletitură dizertaţii şi aforisme şi chiar o nuvelă narată de un personagiu. Astfel se discută despre plantaţii şi arta grădinăriei, despre arhitectură, despre semnificaţia mormintelor (era o temă scumpă epocii), despre educaţia copiilor (altă temă obligatorie a secolului). Se fac apoi felurite petreceri care sînt pentru romancier numai un prilej de estetisme şi preocupări tehnice. Se înjghebează reprezentaţii teatrale de amatori, serbări pe lac cu artificii şi un *presepio* cu oamenii adevăraţi, adică un tablou vivant reprezentînd pe Isus în iesle. Din cînd în cînd ni se dau extrase lungi

din jurnalul Otiliei, conținînd observații morale aforistice, valabile în sine dar nepotrivite cu ingenuitatea presupusă a eroinei. Bunăoară :

„Un bărbat în vîrstă era suspectat că umbla după tinere fete. Este singurul mijloc, replică el, de a întineri și acest lucru îl dorește oricine" (punctul de vedere se poate ușor bănui, e al lui Goethe însuși, ale cărui purtări sînt corespunzătoare).

„Cele mai mari profituri în viață, în genere, precum și în societate le are soldatul cult."

„Împotriva marei superiorități a altuia nu-i alt mijloc de scăpare decît iubirea."

„Marea mîngîiere a mediocrilor este că geniul însuși e muritor."

Romanul luat în total e ratat, dar pune o problemă interesantă. De obicei s-a tradus titlul, *afinitățile elective*, ceea ce e confuz. O afinitate există sau nu și nu mai poate fi obiect de alegere. Tema romanului este desfășurarea neîmpiedicată a înclinațiilor erotice. Scrierea pledează în favoarea uniunii libere și prezintă căsătoria ca o piedică pentru dragoste. Pentru vremea cînd scrie Goethe, ideea pare de-a dreptul scandaloasă și i-a trebuit scriitorului un mediu fără constrîngeri religioase și cu o mare stimă pentru pornirile iraționale. Deci dacă romanul pornește la suprafață din literatura franceză a pasiunii, în substanță el rămîne gotic, lipsit tocmai de ceea ce formează caracteristica lumii latine, de preocupare morală. Aceasta este reprezentată printr-o pledoarie foarte nesusținută de un erou numit Mittler. Eduard, un bogat baron în plină bărbăție, trăiește cu soția sa Charlotte pe întinsul său domeniu pentru administrarea căruia amîndoi soții depun cele mai mari sforțări. Cei doi se iubeau din tinerețe, însă din cauza părinților nu se putură căsători. Eduard fu silit a lua o soție mai în vîrstă, bogata Charlotte se însoți cu un om de ispravă dar neiubit. Apoi amîndoi deveniră liberi și în amintirea vechii lor iubiri se căsătoriră. Charlotte avea acum de la primul soț o fată care, la epoca acțiunii romanului, e nubilă. Prin urmare, abia după o trecătoare constrîngere cei doi fură în stare să facă o electiune în conformitate cu afinitatea intimă dintre ei.

Acum, Eduard, între altele din motive de prietenie, vrea să invite pe domeniu pe un Căpitan, aflat în strîmtoare şi care i-ar fi de folos în administrarea moşiei. Charlotte se împotriveşte acestei idei, apoi cedează, rugînd însă pe soţ să admită aducerea de la pension a nepoatei ei, Ottilia. Eduard acceptă cu entuziasm şi în curînd la castel avem în faţa noastră un neaşteptat cadril sentimental. Maturul Eduard se îndrăgosteşte wertherian de Ottilia în timp ce între Căpitan şi Charlotta se leagă o discretă, decentă prietenie, nu lipsită de speranţe. Însă Charlotta e o femeie pozitivă care ştie să se reprime, Eduard e o vîlvătaie. O întîmplare vine să-i sugereze legitimitatea adulterului. În vizită la castel, sosesc un conte şi o baroneasă avînd aiurea unul o soţie, cealaltă un soţ şi care nu se sfiesc a se înfăţişa în desele lor călătorii împreună aproape marital, aşa cerînd afinităţile elective. Ba contele roagă pe Eduard să-l conducă în camera pentru el quasi-conjugală a baronesei. Pătruns de drepturile dragostei instinctuale, Eduard n-ascunde Ottiliei dragostea sa şi cu prilejul serbării pe lac cu artifiţii, a zilei de naştere a Ottiliei, Eduard face o declaraţie definitivă : „Eşti a mea ! ţi-am spus şi ţi-am jurat-o de atîtea ori ; acum nu mai e cazul de a spune şi de a jura, acum trebuie să se întîmple". Lucrul nu se va întîmpla niciodată şi Ottilia va rămîne fără vinovăţie, însă iubirea pentru Eduard nu şi-o ascunde. O vădită ingenuitate o face să nu vadă nimic nepermis în a iubi un om matur, soţ al mătuşei sale. Piedica o vede doar în condiţiile legale, pe care vrea să le înlăture Eduard. Charlotta a observat starea soţului ei, îi spune în faţă că crede că el e îndrăgostit de Ottilia, semne de gelozie furioasă nu se văd. Dimpotrivă, de la început şi din ce în ce se va constata la Charlotta un respect pentru libertatea sentimentelor lui Eduard, mergînd pînă la o înlesnire a lor. Charlotta se face, fără să-şi dea seama, o mijlocitoare a adulterului. Astfel şi în cazul lui Werther, soţul asistă respectuos la ardorile eroului pentru Lotte, fără nici o reacţiune serioasă de gelozie. Semn că Goethe se identifică cu Werther şi cu Eduard, că vede în ei nişte fiinţe geniale mai de grabă decît nişte bărbaţi comuni. A-ţi permite să te îndrăgosteşti de oricine şi a notifica asta calm soţiei pretinzîndu-i să ocrotească noile legături, e o pretenţie care zugrăveşte firea în

sens înalt egoistă a autorului. Totuşi, oarecum mişcat de situaţia Charlottei, baronul încearcă să învingă pasiunea retrăgîndu-se într-o căsuţă, cu condiţia ca Ottilia să rămînă mereu la castel. Reculegerea în mijlocul plinei naturi e o cură romantică. Apoi Eduard merge la război. Pasiunea n-o poate învinge cu toate astea şi se întoarce mai furtunos ca oricînd şi trimite Charlottei emisare spre a o determina să primească despărţirea. Între timp, Charlotta a dat naştere unui băiat. Ştirea nu mişcă de loc pe Eduard care încearcă a demonstra că părinţii îşi exagerează rolul lor faţă de copii şi că aceştia pot creşte foarte bine şi fără părinţi. Cît despre Charlotta, el regretă căsătoria cu ea : „Cine — zice el — vrea să înfăptuiască vechi nădejdi şi dorinţe ale tinereţii la o altă vîrstă, se amăgeşte ; căci fiecare deceniu al omului îşi are propria lui fericire, speranţele şi perspectivele sale proprii". Eduard are o întrevedere fugitivă şi cu Ottilia care admite să se căsătorească cu el dacă ar avea încuviinţarea Charlottei. Lucru şi mai extravagant. Eduard oferă Căpitanului acum Maior pe soţia lui, rugîndu-l să-i negocieze însoţirea cu Ottilia : „Ştiu, iubeşti pe Charlotta, şi ea merită asta ; ştiu că nu-i eşti indiferent, şi nu văd de ce n-ar recunoaşte valoarea ta ! Primeşte-o din mîinile mele ! adu-mi pe Ottilia ! şi vom fi cei mai fericiţi oameni de pe pmînt !". Se întîmplă însă un nenorocit accident. Emoţionată de întrevederea cu Eduard, Ottilia scapă în lac copilul Charlottei pe care obişnuieşte a-l supraveghea. Copilul moare, Ottilia suferă o mare izbitură morală, crede într-un aviz al cerului şi se decide să rupă pentru totdeauna orice legătură cu Eduard. Primeşte chiar să se întoarcă la pension. Eduard a prins însă de veste. La un han, unde fata poposeşte, îi iese înainte. Se produce în sufletul Ottiliei un proces care ia formele unui pathos romantic spectaculos. Ottilia a jurat să nu mai vadă pe Eduard, dar e învinsă de prezenţa lui şi, neputînd rezolva problema, cade într-o apatie tenace şi într-o muţenie desăvîrşită. Ea ridică mîinile în sus, le împreună, le pune apoi la piept. Întrebată dacă ar vrea să meargă la pension, ea răspunde cu capul : nu. Întrebată dacă ar vrea să meargă acasă, ea răspunde cu capul : da. Acasă e găsită întinsă jos pe duşumea cu capul şi cu mîinile pe un cufăraş în care îşi ţinea micile amintiri sentimentale. Nu mai iese din

mutenie și mănîncă în odaia ei, separat. Se mai întîmplă un lucru tot atît de extravagant ca și oferta lui Eduard. Charlotta se străduiește să convingă pe Ottilia a accepta ca soț pe Eduard, atît de mult o preocupă fericirea acestuia. Femeie excepțională, precum se vede, în fond prea puțin femeie, simbolizare a aspirațiilor de libertate erotică ale lui Goethe însuși. În cele din urmă Ottilia se sinucide într-un chip absolut romantic, prin inaniție. Ea moare de foame voluntară, provocîndu-și acea gravă anemie ce este semnul nobleței unei eroine romantice. Eduard moare și el și amîndoi eroii sînt puși alături în cimitir. Moartea eroilor pornește mai mult din nevoia de a da o satisfacție moralei comune, o realizare a dorințelor amanților fiind pînă la un punct penibilă. Moartea e un prilej de încheiere patetică și un mod de distingere a ființelor geniale. Eduard însuși spune : „E îngrozitor de greu să imiți inimitabilul. Trebuie geniu în toate, chiar și pentru martiriu".

Wilhelm Meister

Tribulațiile erotice ale geniului în ipostazele Werther și Torquato Tasso îndeamnă pe Goethe să mediteze la o operă specială de educare a omului genial și la crearea unei societăți de femei și bărbați cu o filozofie a vieții de natură a face existența geniului respirabilă și agreabilă.

Wilhelm Meisters Lehrjahre și *Wilhelm Meisters Wanderjahre* ce constituiesc laolaltă o singură scriere fac impresia, după titlu, că tratează în mod acoperit materie din biografia autorului. Mai ales cine citește începutul în care se recunosc cu ușurință confesiuni rămîne și mai întărit în această idee. Și totuși, cu tot extraordinarul haos și în lipsa totală a simțului constructiv, avem de a face cu un roman de pretenții epice, cu intrigă iritantă și desnodămînt. Scrierea păstrează forma romanului picaresc cu deosebirea că aventurile sînt înlocuite cu schimbări continui de medii intelectuale. Dăm și aici de „bande", dar niște bande libere de oameni care caută o formulă de fericire în viață. Eroul principal, Wilhelm Meister, e mai mult un spectator care, ca mai toți eroii romanelor romantice germane, se deplasează necontenit. Propriu zis el nu face nimic. Despărțit de pe la începutul romanului de o iubită actriță, a cărei fidelitate o pusese pe nedrept la îndoială, el cunoaște în rătăcirile lui numeroase femei și nenumărate personagii, iar mai spre inima opului află că eroina de la început îi lăsase un fiu, Felix, pe care îl și identifică. Sfîrșitul ni-l arată pe acest Felix, de educația căruia tatăl se îngrijește, adolescent, îndrăgostit de Hersilia cu care se va însoți. Cum au trecut așa de repede cam două decenii, iată o problemă stînjenitoare, pentru că cititorul are mereu sentimentul (dată fiind stîngăcia cronologică a autorului) că Wilhelm sare de pe cal în trăsură și așa mai departe, ceea ce în total poate da cîteva luni. Mai ales ideea că eroinele pot îmbătrîni cu douăzeci de ani fără a atrage atenția asupra schimbărilor aferente

este cu totul barocă. Tendința de a da impresia unei intrigi se manifestă mai cu deosebire spre sfîrșit și cu eroi secundari. Intriga stă în pierderi și regăsiri de femei (cazul Leonardo și Nachodine). În ea deține rolul unei centrale de informații Makarie, femeie de spirit care transmite corespondențele și înlesnește legăturile între eroi.

Romanul e plin de probleme și discuții, fiind în sensul nobil al cuvîntului foarte didactic. Paranteza pe de altă parte reprezintă tehnica lui. Se uzează și abuzează de genul epistolar, de „lecturi", de pagini de jurnal, de anecdote și narațiuni introduse în mod artificial. La un moment dat principiul decameronului așa de curent în romanul vechi de tip romanic este adoptat chiar cu ceremonialul respectiv, temelor dîndu-li-se o tinctură scientistă. Trebuie să recunoaștem că scrierea în totalitatea ei e fastidioasă și în bună parte bizară, dînd o puternică impresie de silnic și artificios. Cu toate acestea întîlnim pagini de un puternic interes chiar pentru un modern.

Dar să vedem cu ce material didactic umple Goethe romanul său. În partea I, care e și cea mai valoroasă, primează problema teatrului. Wilhelm Meister, fiul unui comerciant bogat, are o mare tragere de inimă pentru scenă. Frecventează actrițe, rătăcește cu o trupă (sub pretext de a valorifica creanțe ale tatălui său asupra clienților) și interpretează roluri. El va juca cu mare rîvnă rolul lui Hamlet și va participa la îndelungi discuții asupra structurii acestui personagiu, asupra înscenării piesei în general, în fine asupra a numeroase probleme de regizorat. Într-un capitol se discută asupra granițelor între roman și dramă.

„În roman ca și în dramă — acesta e rezultatul discuțiilor consemnat de autor — vedem natura umană și acțiune. Distincția între cele două moduri de creație stă nu în forma exterioară și nici în faptul că într-unul persoanele vorbesc iar într-altul se narează de obiceiu despre ele. Din păcate multe drame sînt numai romane dialogate și n-ar fi imposibil să scriem o dramă în scrisori."

„În roman se reprezintă prin excelență simțiri și evenimente; în dramă caractere și fapte. Romanul trebuie să meargă încet și simțirile figurii principale trebuie, nu importă cum, să rețină înaintarea totului spre dezvoltare. Drama se cade să se grăbească, iar caracterul

figurii principale să năzuiască spre desnodămînt şi să fie stringent. Eroul de roman trebuie să aibă pasiuni, dar nu e obligat la un maximum de activitate ; de la eroul dramatic se cere acţiune şi faptă. Grandison, Clarisse, Pamela, vicarul din Wakefield, Tom Jones însuşi sînt, dacă nu însufleţiţi de pasiuni, totuşi nişte persoane cu proces tardiv şi toate evenimentele se modelează oarecum după simţirile lor. În dramă eroul nu modelează nimic după sine, toate îi stau împotrivă şi el ridică sau înlătură piedici din drum ori sucombă lor."

„Toţi mai fură de acord asupra faptului că în roman i se poate îngădui întîmplării deplinul său joc ; că ea trebuie însă mereu condusă şi întovărăşită de simţirile persoanelor ; că dimpotrivă, destinul, care împinge pe oameni spre o neprevăzută catastrofă prin împrejurări exterioare incoherente fără conlucrarea lor, îşi are locul numai în dramă ; că întîmplarea poate provoca numai situaţii patetice, niciodată însă situaţii tragice : destinul din contră este mereu grozav şi devine în sensul cel mai înalt tragic, cînd aduce laolaltă în chip dureros fapte vinovate şi nevinovate total independente."

Iată acum şi o părere de aspect filologic care atinge în fond psihologia poporului francez şi în care Goethe ia în general atitudinea germanului care vede în spiritul francez o mare superficialitate, exprimîndu-şi de altfel un complex de inferioritate şi o năzuinţă : năzuinţa spre acea firească subtilă spontaneitate a modurilor sociale şi clasicitate a expresiei ce reprezintă un dar inimitabil şi căreia germanii îi pot răspunde cu o mai mare ingenuitate şi directitate a sentimentelor.

„...Urăsc limba franceză din tot sufletul !" — spune o eroină.

„Cum poţi fi duşmanul unei limbi, exclamă Wilhelm, căreia îi datorăm cea mai mare parte a culturii noastre şi căreia îi vom mai datora mult pînă ce fiinţa noastră va dobîndi o formă ?"

„Nu este o prejudecată ! urmă Aurelia ; o impresie nefericită, o amintire odioasă despre prietenul meu necredincios mi-au furat bucuria de a gusta această frumoasă şi desăvîrşită limbă. O urăsc acum din toată inima. Pe vremea legăturii noastre prietenoase el îmi scria nemţeşte şi încă o nemţească inimoasă, adevărată, viguroasă. Cînd voi să se desfacă de mine începu să scrie franţuzeşte, ceea ce înainte se întîmpla rar şi

numai în glumă. Simţii, observai ce însemna asta. Ceea ce se ruşina să spună în limba maternă putea acum să aştearnă pe hîrtie cu conştiinţa împăcată. În rezerve, jumătăţi şi minciuni, limba franceză e remarcabilă ; ea este o limbă perfidă ! mulţumesc lui Dumnezeu, nu găsesc nici un cuvînt german care să exprime noţiunea de perfid în toată întinderea sa. Bietul nostru, *treulos,* este în comparaţie un copil nevinovat. Perfid înseamnă necredincios cu plăcere, cu aroganţă, cu maliţie. O, perfecţiunea unei naţii e vrednică de invidiat dacă ştie să exprime astfel într-un cuvînt nuanţele sale ! Franceza este prin definiţie limba lumii demnă de a deveni limbă universală cu care să se poată totul disimula şi înşela."

În alt loc dăm de consideraţii asupra terapeuticii în materie de boli mintale. Un preot are un fel de mic sanatoriu şi în cura lui cade un bătrîn harpist incendiar, care e de fapt un nobil italian, tatăl celebrei Mignon. Se vorbeşte şi de vindecări prin puterea credinţei. Sperata, mama aceleaşi Mignon, s-a îmbolnăvit grav crezînd că i s-a înecat copilul. Dar fiindcă aude de miracolul învierii unui copil înecat ale cărui oase au fost depuse în altar, cade într-o mare exaltaţie liniştită cînd i se aduc nişte oase oarecare. Femeia moare şi e crezută sfîntă iar acum trupul ei care nu intră curînd în putrefacţie operează adevărate vindecări printre pacienţii mistici. Prin urmare Goethe îşi pune o problemă pe care şi-au pus-o mulţi în felurite epoci de pildă mai deunăzi în legătură cu sanctuarul de la Lourdes. Totdeauna Goethe a arătat interes pentru macrocosm sau mai exact superstiţie astrologică. Printre eroi este un astronom care invită pe Wilhelm în observatorul său.

„Emoţionat şi uimit îşi acoperă amîndoi ochii. Imensitatea încetează de a fi sublimă, ea întrece puterea noastră de concepere, ne ameninţă cu nimicirea. Căci ce sînt eu faţă de tot ? vorbi el spiritului său ; cum pot sta eu în faţa, în mijlocul lui ? După o scurtă meditaţie urmă. Rezultatul acestei seri rezolvă şi enigma clipei prezente. Cum se poate omul aşeza în contra infinitului ca şi cînd ar aduna în adîncul său toate puterile spirituale îndreptate în felurite părţi atunci cînd se întreabă : poţi tu măcar să te gîndeşti pe tine în mijlocul acestei eterne ordini vii, îndată ce nu se distinge deopotrivă în tine un mobil minunat învîrtindu-se în jurul unui punct central ? Şi chiar

cînd ţi-ar fi greu să găseşti acest punct central în inima ta, ar trebui să-l recunoşti în aceea că decurge din el un efect binefăcător, care-i atestează prezenţa."

Problema pedagogică e prezentă la toţi romanticii. *Émile* al lui Rousseau a lăsat o adîncă întipărire, fiindcă de altfel mulţumeşte mai cu deosebire spiritul gotic. Romanele pedagogice sînt de fapt o varietate a romanului utopic. În *Wilhelm Meisters Wanderjahre* în deosebi e multă utopie (o oarecare îndepărtată analogie cu opera lui Rabelais sub raport utopic se poate face), fiindcă nu ni se arată ceea ce este viaţa, ci un program al unei vieţi posibile. Wilhelm se duce într-o provincie care e un vast institut pedagogic spre a lăsa acolo pe Felix. Saluturile pe care i le fac copiii adunaţi la muncile cîmpeneşti (exerciţiu educativ) par ceremoniile unei adevărate francmasonerii. Unii pun mîinile încrucişate pe piept şi privesc vesel spre cer, alţii pun mîinile la spate şi privesc rîzînd la pămînt, alţii stau cu mîinile în jos şi cu capul spre dreapta. Însoţitorul explică lui Wilhelm rostul educativ al acestor saluturi care denotă o ierarhie. Amănuntele pot interesa doar pe un pedagog. În treacăt fie zis factorul plăcere însoţeşte fiece muncă şi corurile şi dansurile se conjugă cu muncile. Pentru învăţarea muzicii instrumentale este o zonă specială mai ferită, şi fiece instrument este exilat la depărtări mari ca nu cumva scîrţîitul viorii ori larma flautului să turbure restul coloniei. Cînd mai tîrziu Wilhelm trece să vadă pe Felix, e întîmpinat de un colb mexican :

„Pe astfel de drumuri nu se mai îndoi că se află în regiunea cailor ; chiar zări ici şi colo herghelii mai mari ori mai mici de acest nobil animal de diferite rase şi vîrste. Încă o dată însă orizontul se acoperi de un colb îngrozitor, care apropiindu-se din ce în ce, acoperi toată întinderea spaţiului, în fine descoperit printr-un răcoros vînt lateral, fu nevoit să-şi trădeze tumultul interior."

„În plin galop o mare grămadă de nobile animale dă năvală, călăuzite şi ţinute laolaltă de paznici călări. Pe dinaintea călătorului trece enorma învălmăşeală ; un frumos băiat printre însoţitorii cailor îl priveşte mirat, pune frîu calului, sare jos şi-şi îmbrăţişează tatăl."

Eroul nostru se întreabă dacă acest soiu de educaţie nu-i greşit, dacă nu cumva un tînăr pus să păzească vitele nu ajunge prin a se îndobitoci însuşi. Dar e silit de fapte să recunoască dimpotrivă cum că de o meserie atît de aspră e legată o mare gingăşie de expresie. Lumea lui Sadoveanu pare a confirma această constatare a lui Goethe. În fond provincia în chestiune nu face educaţia omului comun. Romantismul a fost aproape obsedat de problema geniului şi aci se face educaţia unor fiinţe excepţionale :

„Noi avem de a face în chip predilect cu geniul : căci acesta însufleţit de bunul spirit recunoaşte repede ce-i este folositor. El înţelege că arta este artă prin aceea că nu e natură."

Este în discuţie, precum vedem, problema artei şi Goethe acceptă şi el propoziţia care şi-a făcut cu greu drumul în estetică, a artei autonome, independente de natură. Geniul, se mai afirmă, ştie să se supună legilor, convenţiei, în vreme ce omul mediocru cultivă libertăţile ciudate sub pretext de originalitate.

Wilhelm mai observă mereu în legătură cu educaţia artistică, frumuseţea cartierului şcolar al picturii, sculpturii şi arhitecturii, ieşit din participarea directă a şcolarilor (se foloseşte mereu principiul acţiunii în locul teoreticului), faţă de locuinţele retrase ale muzicanţilor.

„I se răspunse că acest fapt stă în natura lucrurilor. Muzicantul trebuie să fie mereu recules, să-şi perfecţioneze viaţa interioară, spre a se putea exprima în afară. El n-are de ce măguli simţul văzului. Ochiul înşeală uşor urechea şi ademeneşte spiritul dinăuntru în afară. Invers, artistul plastic trebuie să trăiască în lumea din afară şi să-şi manifeste interiorul oarecum inconştient în factor exterior. Artiştii plastici trebuie să locuiască asemeni regilor şi zeilor. Cum ar putea altfel construi şi face podoabe pentru regi şi zei ? Ei trebuie în fine să se ridice în aşa chip asupra comunului, încît vulgul să se simtă înobilat în operele şi la operele lor."

Goethe se arată dar împotriva mizeriei artistului, a boemei.

În cele din urmă se pune şi problema teatrului şi Wilhelm Meister cel pasionat pentru scenă, căruia un erou îi arată însă pe faţă rezervele sale, declarînd că interpretează bine rolurile

exprimînd propriul său suflet, dar nu are vocaţia unui artist integral, află cu mirare că în provincia pedagogică nu se dă pregătire pentru teatru. I se explică anume că arta dramatică nu e o artă originală ci participă de la celelalte arte nefiind nici artă pură sau meşteşug, nici pură diletanţă.

Ca un erou, Iarno, care şi-a luat retrăgîndu-se de lume, numele semnificativ de Montano, deci contemplativul naturii geologice, Wilhelm face o excursie spre un munte apropiat, care e şi el o regiune pedagogică : „Munţii — zice Montano — sînt maeştri muţi şi fac şcolari tăcuţi". Muntele e minier şi emană sumedenie de flăcări nocturne ca semn al bogăţiei subterane. E acum prilej de a se discuta despre istoria pămîntului, a se emite cîteva ipoteze despre constituirea lui. Preocupările de naturalist ale lui Goethe sînt cunoscute, nu e cazul aici decît de a indica, ca să zicem aşa, impuritatea romanului, presărat cu prea multe convorbiri savante. Ceva mai departe Wilhelm vorbeşte de „foamea ştiinţifică" de care fusese cuprins odată. Mergînd mai departe, eroul e primit la un han de o societate ciudată, întîmpinat cu cîntece şi formalităţi. E un fel de *Wandergesellschaft* de oameni blazaţi de lume care îşi caută petreceri într-o familie de oameni liberi aleşi. Ceremoniile la care sînt obligaţi au şi ele o puternică tinctură francmasonică. De altfel gregaţiunea mistică place cu deosebire goticilor, a căror structură e infantilă şi se ştie că copiii cultivă cu pasiune formalismul iniţiatic. Asociaţiile studenţeşti germane întîmpină în lumea latină o înţelegere redusă. Membrii acestei companii fac adevărate şezători în spiritul *Decameronului*, pe motive însă ştiinţifice şi psihologice. Astfel, o mare desbatere se ridică în privinţa studiului anatomiei. Se ştie că disecţia cadavrelor întîmpina în alte vremuri vii opoziţii şi că cu greu se putea procura un cadavru nereclamat. Furturile şi speculaţiile erau frecvente. Ei bine, se povesteşte aici despre întreprinderea cuiva de a face piese anatomice artificiale, şi se ia în discuţie acest mijloc de cercetare ştiinţifică. În jurnalul lui Leonardo ni se dau amănunte despre industria textilă a bumbacului. De adăugat că spiritul societăţii de blazaţi de mai sus e cosmopolit. Goethe îmbrăţişa multe idei ale secolului al XVIII-lea şi aspectul acesta i-a şi cîştigat o largă percepţie în mediile internaţionale. Membrii societăţii rătăcesc

fiindcă sînt de părere că omul ar trebui să se perfecţioneze în sensul că oriunde se află acasă. Ei năzuesc către o asociaţie mondială, către un *Weltbund*. Ideea de confort personal e înobilată de Goethe prin aceea de folositor societăţii, implicată în problema fericirii : „Unde-mi merge bine, este patria mea ! Totuşi această mîngîietoare maximă s-ar exprima mai bine prin : Unde sînt de folos, este patria mea !"

Goethe cultivă anecdota în sensul cel mai strict, condimentîndu-şi paginile fără vreun raport la tema esenţială. Ca specimen citäm întîmplarea eroului care a făcut prinsoare cu prietenii săi la un han că va apuca de nas în văzul tuturor pe un bătrîn personagiu picat acolo. Şi într-adevăr, personajul avînd nevoie de un bărbier, eroul nostru se înfăţişează ca atare, roagă pe client să se aşeze la geam şi să-i îngădue să deschidă fereastra, sub cuvînt că, obişnuit să radă numai ţărani în aer liber, îşi pierde măestria în locuri închise. La geam, în văzul prietenilor, bărbierul nostru apucă pe client de nas ca să-l radă sub acest organ (meteahnă de breaslă). Bătrînul client e satisfăcut, însă face bărbierului o recomandaţie : „O observaţie voi să-ţi fac : oamenii de seamă nu se apucă de nas. Dacă vei evita pe viitor acest obicei ţărănesc să ştii că faci ispravă în lume." „*Die neue Melusine*", lung basm prăpăstios, povestit de un bărbier (bărbierii au în literatura romantică germană rolul de exponenţi ai unei imaginaţii meridionale şi ai unei pretenţii artistice, fiind cîteodată de naţionalitate italiană) ne pregăteşte pentru literatura fantastică a lui Hoffmann, cu acea temă a împerecherii omului cu semidivinităţile, prelungire gotică a mitologiei clasice. Eroul face cunoştinţă într-un han cu o frumoasă misterioasă tînără femeie care poartă cu ea grijuliu o lădiţă. Îndrăgostit de ea vrea s-o urmeze. Femeia îi pune condiţii. Să rămînă deocamdată în urmă cu lădiţa pe care s-o poarte cu grijă fără a o deschide, s-o aşeze la hanuri pe masă într-o odaie separată, între două lumînări aprinse, închizînd încăperea cu o cheie vrăjită. Femeia pleacă, eroul îndeplineşte obligaţiile o vreme, rămîne fără bani şi femeia apare deodată în odaia în chestiune cînd situaţia era mai disperată. Eroul călătoreşte o vreme cu prietena lui, apoi aceasta dispare din nou. Fiind în trăsură pe o noapte întunecoasă, bărbierul zări o dungă de lumină

pe tavanul cupeului care constată că venea din lădiță printr-o crăpătură. Privi înăuntru și observă uimit că interiorul lădiței era o odaie mobilată cu mult gust în care, în fața căminului aprins, ședea chiar iubita lui, redusă firește la proporții minuscule. Cînd mai tîrziu femeia reapare în mărime naturală îi explică lucrurile. Ea este o *Zwergin*, din spița regelui *Eckwald*, puternicul rege al piticilor, și dimensiunile ei naturale sînt cele din cutie. Dumnezeu a făcut la început pe pitici ca să poată slăvi creația divină în mijlocul pămîntului, apoi se iviră smeii care îi împinseră în munți, ei înșiși șezînd în peșteri și crăpături. Ca să-i apere de smei, Dumnezeu le făcu pe uriași, care însă după înfrîngerea smeilor deveniră la rîndul lor supărători, încît fură trimiși Cavalerii într-ajutor. Devenind tot mai mici din cauza acestor necazuri, piticii se gîndiră să se regenereze prin căsătoria, din timp în timp, a unei prințese cu un cavaler. Femeia care povestește este o astfel de prințesă. I s-a construit un palat minunat, apoi într-o ceremonie cu paradă 24 de preoți aduseră un inel magic care, pus pe degetul prințesei, o făcu să crească cît o muritoare normală. Palatul rămase lîngă ea ca o lădiță, iar prințesa care era o uriașă față de iarbă, buruieni și furnici, deveni o pitică față de copaci și munți. Cavalerul-bărbier, ținînd cu orice chip să se însoțească cu liliputana, consimte să devină *Zwerg*, lucru ce se obține ușor punîndu-și inelul pe deget. Acum el poate intra în lădița-palat. În curînd însă eroul se plictisi de această lume minusculă și într-o noapte încercă să fugă, ascunzîndu-se în crăpătura unei pietre. Furnicile, aliatele socrului său, îl scoaseră de acolo și-l aduseră înapoi. Căsătoria se făcu. Acum pricepu mirele pentru întîia dată ce înțeleg filosofii prin idealurile care fac pe oameni nefericiți. Avea un ideal despre el însuși și-și apărea în vis ca un uriaș. Într-o zi își făcu rost de o pilă și pili inelul. Cînd acesta căzu de pe deget, statura eroului crescu cu putere încît i se păru că are să se izbească cu capul de cer. Mică simbolizare, comună romanticului, a incompatibilității între structurile divine și cele terestre. În cazul de față pitica este zee și bărbierul un vulgar om diurn, repede plictisit de infinitul mic.

Importanța romanului stă în experimentarea din partea eroului a unui mare număr de femei, reprezentînd eternul

feminin în toate ipostazele lui. Prima femeie este Mariane, o actriță de mîna a doua. Mariane e o femeie oarecum ușuratică, nu fără scuze de ordin familial, ea are un adorator care o întreține, un fiu de negustor, însă își face din Wilhelm o relație de inimă. Din momentul în care se hotărăște pentru acesta din urmă și e chiar pe cale de a deveni mamă, Mariane arată o dragoste quasi matrimonială, plină de gingășii și devotament. Wilhelm care a aflat de existența celuilalt concurent ia lucrurile în tragic, părăsește pe Mariane, care va muri după ce va da naștere lui Felix. Conjugalitatea și paternitatea, fără tiranii de cod civil, plac lui Goethe, literar vorbind. Eroii lui sînt niște cicisbei cu vocație casnică. O altă grațioasă apariție este Philine, actriță și ea, foarte ambulantă, potrivnică, aceasta, spiritului marital. Ea e ușuratică cu filosofie, liberală cu discreție, calină, jovială. Într-o localitate zărește pe Wilhelm la fereastra unui han de la geamul altui local, îi trimite un buchet de flori și apoi îl invită la ea. Philine are pe lîngă dînsa un fel de garderobier juvenil care e vădit un adorator și în același timp, precum se va afla, un băiat de familie ajuns aci din aventură erotică. Băiatul, numit Friedrich, e gelos și are legitime temeiuri să fie astfel. E interesantă dragostea unui quasi-copil pentru o femeie în vîrstă. Disparitatea aceasta de etate în cupluri preocupă pe Goethe. „Există — spune Hersilia — o tainică aplecare a oamenilor tineri pentru femei mature." Philine cultivă plăcerile ținînd să mănînce zilnic în alt loc. Pe de altă parte însă este plină de devotament. Ea intră pe furiș în odaia de culcare a lui Wilhelm, nu se dă înapoi să înlesnească relații între acesta și o altă femeie, îl îngrijește cînd e rănit. „Ești un prost — îi zice ea — n-ai să ai minte niciodată. Știu mai bine ce-ți trebuește ; voi rămîne, n-am să mă mișc de la locul acesta. Pe recunoștința bărbaților n-am pus niciodată temei, deci nici pe a ta ; dacă te iubesc, ce te privește pe tine ?" Cînd e vorba de procreație, Philine strîmbă din nas : „Ar fi mult mai frumos dacă copiii ar pica din copaci ca poamele" [1]. Eroina memorabilă, care, lucru curios, a făcut

[1] Despre Philine un erou Laertes zice : „... sînt prietenul ei, fiindcă ea este exponentul tipic al sexului, pe care am atîtea temeiuri să-l urăsc. Ea este pentru mine adevărata Evă, strămoașa genului feminin..."

carieră în ramura cărților poștale ilustrate și a decorului fotografic, poate mai degrabă după opera-comică a lui Ambroise Thomas și din interpretările plastice, în vreme ce figura lui Werther nu e așa populară, este Mignon. Aceasta e simbolizarea apariției instinctului erotic în sufletul tinerei fete, încă nepubere, cînd separația între sexe nu s-a făcut bine, și fata are caracter hermafrodit. Într-adevăr. Mignon este, după expresia lui Goethe însuși, *das Knaben-Mädchen* și umblă îmbrăcată în haine băiețești contrastînd cu pletele și cîrlionții. Wilhelm nici nu-i poate determina sexul la început și o califică drept „*ein junges Geschöpf*". Și altă eroină, Therese, merge îmbrăcată, uneori, tot bărbătește, ca *Jägerbursch*. Mignon se află în tovărășia unor saltimbanci și înfățișează în programul lor un număr pe care atunci cînd o cunoaște Wilhelm refuză să-l execute. Scurtul interogator pe care i-l ia eroul e în stilul ingenuu și misterios al romantismului :

„Cum te cheamă ? — întrebă el. — Lumea mă numește Mignon. — Cîți ani ai ? — Nu i-a numărat nimeni. — Cine e tatăl tău ? — Marele diavol a murit."

Bineînțeles feminitatea ideală pentru un nordic se găsește în climat meridional. Mignon, cum se va afla, e de origine italiană și aristocrată. Ea vorbește o nemțească stricată amestecată cu franțuzească și italienească și are oroare de regiunile reci spre care refuză să călătorească. Într-o zi, semn de apariție al exibiționismului vîrstei nubile, Mignon intră în odaia lui Wilhelm cu un covor sub braț, pe care îl întinse jos. Apoi, aduse patru lumînări aprinse pe care le așează în cele patru unghiuri ale covorului, iar dintr-un coșuleț scoase niște ouă pe care le distribui în anume ordine pe suprafața scoarței. Chemă un viorist, se legă la ochi și în tactul castagnetelor (și nu al tamburinei cum arată cărțile poștale ilustrate) începe să joace un fandango, pășind cu iscusință printre ouă, spre marea emoție a lui Wilhelm. Sfîrșind, Mignon strînse ouăle cu piciorul, le readună în coș, își luă covorul și plecă. Mignon se aciuează pe lîngă Wilhelm, îl numește tată, și într-un moment de temere ca nu cumva să fie părăsită, se aruncă la piep-

tul lui, îl cuprinde în braţe. Wilhelm simte o mare încîntare şi acum autorul produce celebra poezie :

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht ?
Kennst du es wohl ?
Dahin ! Dahin
Möcht'ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Poezia i-o cîntă eroului Mignon, şi acel „*mein Geliebter*" nu mai lasă îndoială că nu e vorba de vreo dragoste filială, ci de iubirea unei fete pentru un om matur. De altfel Mignon e geloasă, geloasă pe Philine, pe care o zăreşte intrînd în odaia lui Wilhelm, apoi pe Therese, pe care Wilhelm era o dată pe punctul de a o lua în căsătorie. Cînd Mignon aude pe Therese strigînd : *Mein Freund ! mein Geliebter ! mein Gatte !* pică jos într-un atac de inimă şi moare. I se face o înmormîntare solemnă în gustul antic. E pusă într-un sarcofag între patru candelabre cu lumînări de ceară, într-o încăpere de castel, numită şi „sala trecutului". Două coruri nevăzute cîntă şi întocmesc un fel de dialog liturgic cu patru copii. Ceremonia e de cel mai prost gust.

La dragostea anormală, totuşi atestabilă, a fetiţei pentru omul în vîrstă, este de citat în legătură chiar cu Mignon, dragostea incestuoasă, care preocupă pe romantici pe urmele clasicismului, nu fără un substrat psihic real. Incestul, foarte curent în lumea asiatică, e aşa de odios în morala elină, numai fiindcă se încearcă o represiune cu scopuri eugenice a uniunilor degeneratoare. Unui artist ca Goethe, atenţia pentru fenomenul erotic îi e liberă de orice prejudecăţi, aproape păgînă, pe alocuri cu indicaţii către o filosofie a naturii, curentă în secolul al XVIII-lea. Augustin, care zadarnic îşi apasă printr-o retragere la mînăstire o mare vitalitate, se îndrăgosteşte de vecina lui Sperata, şi înainte de a o lua în căsătorie, o face să devină mama unui copil care e Mignon. Află însă că Sperata este, printr-o confuzie de stare civilă comună romanelor vechi, chiar sora sa. De durere înnebuneşte şi devine vagabondul harpist. Un altfel de atracţiune prin factorul con-

sanguinității e acela reprezentat prin cazul lui Lothario, om foarte efeminat. Acesta a avut odată o legătură în Elveția cu o doamnă de Saint Alban. Acum plănuește și el să ia în căsătorie pe Therese, împins probabil de un instinct pentru figurile afine. Mirarea lui e mare cînd află că doamna de Saint Alban e chiar mama Theresei. „Sînt cel mai nefericit dintre oameni!" — strigă Lothario, căci conștiința lui lucrează în sens contrar promiscuității și căsătoria cu fata amantei sale i se pare un incest. Însă am văzut că atracția cea mare a Lottei pentru Werther o constituia faptul de a fi înconjurată de multe surori. Maternitatea i se pare lui Goethe afrodisiacă. „Nimic mai grațios decît să vezi o mamă cu un copil în brațe și nimic mai venerabil decît o mamă între mai mulți copii." Și pentru ca expresia „venerabilitate" să nu dea loc la confuzii iată un pasagiu mai lămurit: „O fetiță care semăna perfect mamei sale, venise după noi și ședeam astfel în prezentul cel mai ciudat, între trecut și viitor, ca într-o pădure de portocali, unde într-un mic cerc, flori și fructe trăiesc în trepte laolaltă." Istoria „omului de cincizeci de ani" pune în modul cel mai acut problema raportului de vîrstă între sexe. Eroul, major de cincizeci de ani, văduv, e îndrăgostit de cu mult prea tînăra sa nepoată de soră, Hilarie. Curios, aceasta îi primește iubirea, ceea ce miră chiar pe major. I se pare nenatural: „Chiar așa de nenatural nu este — îi răspunde soră-sa. — Eu însumi îmi aduc aminte din tinerețea mea pasiunea pentru un om mai în vîrstă decît tine." Firește, majorul e foarte consolat. Să se remarce totdeodată că relațiile sînt aproape incestuoase și la fel ar fi, dacă precum se plănuia și se va întîmpla, Hilarie se va căsători cu vărul ei primar, fiul majorului. Așadar, majorul e încîntat și face tot ce-i stă în putință să se întinerească puțin. Iată însă că fiul său Flavio îi destăinue dragostea pentru o văduvă (altă alterație a simțului de proporție de vîrste între sexe) și cere concursul. Îi zugrăvește pe văduvă în cele mai vii culori. „Nu trebuie — observă cu finețe autorul — să încredințezi nimănui entuziasmul tău pentru o femeie." Majorul se duce să îndeplinească misiunea, place văduvei, care la rîndu-i îl seduce prin niște calități mai potrivite a fi gustate de un om de etatea sa. Flavio, disperat de reaua primire pe care i-o face văduva după aceea, pică pe neașteptate în casa verișoarei sale,

udă pernele cu lacrimi, se lasă consolat de Hilarie și curînd, lucrînd natura, se simte mai apropiat de verișoară. Unchiul își surprinde fiul și nepoata dîndu-se pe ghiață și cadrilul se va executa după un raport mai normal : bătrîni cu bătrîni, tineri cu tineri.

Goethe ne mai înfățișează și alte varietăți de femeie : pe viitoarea madame Melina, fata pe care, fugită de la tatăl ei și mama vitregă, o întîlnește într-un car, pe paie, alături de un actor ambulant. Autoritățile o arestaseră și ea își susținea cu un superb cinism drepturile firii : „Din clipa în care am fost conștientă de dragostea și credința sa, l-am privit ca pe soțul meu ; i-am acordat ceea ce iubirea reclamă și ceea ce o inimă convinsă nu poate refuza. Faceți acum cu mine ceea ce vreți." Aurelia, sora actorului și directorului de teatru Serlo, e o femeie nesatisfăcută în iubire, trădată și înăcrită, geloasă pe toată lumea, cam isterică. Ea scoate un pumnal și zgîrie pe Wilhelm, într-un fel ca să se răzbune pe el asupra genului bărbătesc, dar mai ales spre a provoca și a exprima o năzuință irealizabilă față de erou. O altă tînără femeie din *Bekenntnisse einer schönen Seele* e un caz de vocație claustrală. Tînăra eroină se logodește cu Narziss, apoi se desgustă repede și nu suferă nici o constrîngere, se lasă ademenită de propaganda prelistă a ordinului fraților moravi și rămîne celibatară. Lumea e curioasă să vadă „fata care prețuește mai mult pe Dumnezeu decît pe mirele ei". Totuși natura se răzbună. Copiii de la surori moarte înainte îi rămîn și eroina sfîrșește prin a fi mamă fără a fi fost soție.

Dacă privim lucrurile din punct de vedere latin, moralitatea lui Goethe, în ficțiune, lasă de dorit. Goethe este (dacă putem să ne permitem o răsturnare în cronologie) gidian.

Luise

În *Journal intime* al lui Benjamin Constant am găsit următoarele :

„*Commencé la lecture d'un poème de Voss, intitulé* Louise. *Il y a là une simplicité admirable et une imitation littérale d'Homère. Je n'y ai trouvé qu'un seul vers s'écartant de la naïveté homérique. Ce poème est encore précieux sous un autre rapport que sa forme poétique. Il peint les moeurs pures et simples de la classe des ministres de campagne de l'Allemagne* (Landsprediger) *qui contribue à répandre les lumières dans la classe agricole.*"

Asta m-a îndemnat să citesc poemul în chestiune.[1] E mult mai interesant decît mă așteptam, avînd în vedere modestele hexametre ce aduc aminte de *Hermann und Dorothea* (însă Goethe e acela care imită pe Voss). Compoziția conține istoria căsătoriei Luisei, fata pastorului de Grünau, în trei momente caracteristice (petrecerea de ziua onomastică a fetei, logodna, nunta) cu intenția moderată de a solemniza tot ce e prozaic și burghez. Iată un specimen :

Afară în aerul curat și răcoros a doi tei cu coroana largă,
Care împodobiți cu galbene flori, plini de bîzîitul albinelor,
Umbrind chioșcul, fremătau asupra coperișului de mușchi,
Ținea voios cinstitul pastor din Grünau un ospăț
În onoarea Luisei sale strălucind patern în halat.
Șase scaune de trestie înconjură ospitalier masa de piatră, meșterite
În taină de argatul casei, ca dar pentru ziua de naștere a
domnișoarei,
Însă pentru domnul pastor un jilț arătos.

[1] *Luise.* Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen von Joh. Heinr. Voss. Leipzig, Universal-Bibliotek Reclam, no. 72.

Tihnit şedea, după masă, bătrînul veselindu-se pe sine
Şi pe ceilalţi cu convorbiri pline de duh şi istorisiri.
Puişori blînzi ca şi mă-sa, bibilica, ciuguleau fetei
Pîine din mînă ; căci departe cocoşul cel mîndru cu găinile
Pîndeau la aruncătură, precum porumbeii pe acoperiş şi curcanul
bolborositor.
Alături în umbra socului cu umbrelă de flori
Rodea oasele ospăţului Packan şi mîrîia într-o parte
Împotriva pisicii care pîndea hăpăind cîte o muscă bîzîitoare.

După masă, Reverenţa Sa are obiceiul să tragă un pui de somn şi ai casei nu vor să-i răpească această plăcere :

Aş dori ca Papa să doarmă puţin
Somnul după masă e o înviorare pentru tata.
Cînd arşiţa e mare şi fasolea înflorită încremeneşte.

Înainte însă de încheierea mesei, mama se scuză de bucate ; de ! ca la ţară ! Părintele nu-i de aceeaşi opinie :

Fugi cu scuzele fără rost ! Ce ? A fost orezul cu lapte
Afumat ? Şi vinul la orez fost-a sarbăd şi mucigăit ?
N-a fost mazărea tînără şi proaspătă, şi morcovii ca zahărul ?
Şi ce cusur au avut şunca, heringul sau gîsca afumată ?
Şi tot aşa mielul fript şi răcoritoarea, stropită cu roşu,
Salată de lăptuci ? N-a fost tare oţetul şi fin untdelemnul
franţuzesc ?
N-au fost bune cireşile de-un soi sau de altul ?
N-a fost untul ca măduva, şi fragedă ridichea roşie ?

După prînz se duc toţi la pădure şi nevasta pastorului face cafea pe foc de nuiele (operaţie abundent descrisă) oferind la toată lumea :

Setze die Tassen zurecht, mein Töchterchen ; gleich ist der Kaffee Gar.

Însă cafeaua nu merge pe stomacul gol şi femeile întind pe iarbă, la umbra fagului, o gustare în regulă :

Aduc raci de gîrlă împrejmuiţi cu ţelină, asemeni stacojilor
Şi doi claponi fripţi, reci, acoperiţi împotriva muştelor,

Așează apoi morman de plăcinte în multe forme pentru Walter
și Karl,
Operă a prețioasei bucătărese Susanna ;
Precum și fructul îmbălsămat al pepenelui dungat cu verde ;
Unt în oală albastră, rumen ca aurul ; pe capac drept mîner
Un bou care rumegă ; caș gustos de oi
Și brînză de Olanda, și o zdravănă ridiche
Pentru tăticu...

Constatăm că Sfinția Sa e mare amator de ridichi, și roșii, și negre. Picknickul e înveselit de un concert natural de păsări :

Departe țipau bîtlanul de baltă și ciovlica, mai pe aproape cucul,
De jur împrejur mierle, cintezoi și presuri ; colo în aluniș
Petpedecea prepelița vărgată, în ulm gîngurea guguștiuca
Și croncănea dumbrăveanca cu penele albastre ca cerul.

Pe urmă resturile proviziilor sînt adunate și toți se urcă în barcă spre a face o plimbare pe lac :

Intrară cu toții în barcă și se așezară pe bănci.
Hans, deslegînd funia, se depărtă de țărm
Și cu vîsla începu să întoarcă chibzuit valul spumegător.

Pescărușii se rotesc, țipînd pe deasupra, din apă sare știuca, turnul de pază medieval, acum părăsit, răspunde la chiote printr-un ecou. Hans lămurește cazul :

Acolo se zbenguie și rîde un kobold care din vechime
S'a oploșit în aceste părți, pe nepusă masă, ca o pasăre răpitoare.
De atunci umblă ca stafia în turn și prin împrejurimi, demon făcător
de pozne
Chiar pe călugărul glumeț cu licuriciul care vizitează pe Undina
Lacului, în jos la smîrc, ca altădată cînd era călugăriță la mînăstire
L-a păcălit, suflîndu-i în lumină ; într-o clipă hohotește năluca iadului
Așa spune povestea, oamenii învățați însă nu cred.

Tabloul se încheie, la întoarcerea acasă, cu o frumoasă scenă vesperală :

Hans întinde cheia harnicului argat al stăpînului,
Care la intrarea în curte ciocănește pe nicovală
Clinchenitoarea coasă, avînd a cosi neapărat
a doua zi dimineața binecuvîntata iarbă.
Ceasul bate ora serii și bufnița bocește în clopotniță
Iar cîinele îi primește la poartă dînd prietenos din coadă.

În a doua idilă vine în vizită logodnicul. Eroina discretă a zilei este tot Susanna bucătăreasa, asupra căreia cade tot greul recepției :

Fugi colo în grădină și taie-mi sparanghelul tînăr,
Care după ploaia cea bună iese ca ciupercile,
Culege-mi și spanac proaspăt...

A treia idilă se deschide cu descripția salonului Părintelui :

Cine a vizitat de curînd pe cinstitul pastor din Grünau,
Cunoaște odaia cea mare de oaspeți care dă-nspre grădină
La lac...
Aci sînt înșirate scaune de lux și o sofa pintecoasă ;
Aci o oglindă cu ramă poleită și o masă lustruită de ceai
Precum și un clavir nou care răsună tare în plin cor
Fabricat de maistrul din Schleswig. De jur împrejur pe pereți
Atîrnă tablourile familiei, fiecare cu vechea
Solemnitate : bunicul cu biblia deschisă ;
Iar în mîna străbunicii un trandafir sau o piersică.

Trăsăturile sînt, trebuie recunoscut, foarte delicate. Tabloul străbunicii e așa de vechi și de stîngaci, încît nu se distinge bine între o piersică și un trandafir. „Fecioara cu obrajii de roză" își arată gătelile Ameliei, tovarășa de copilărie :

Zise și-ntinse ciorapii și pantofii de atlas pentru zile mari.

Și așa mai departe în acest stil. Sînt unele dificultăți de ordin material. Socul nu prea înflorește odată cu teiul, racii

se prind în lunile cu r, cînd iese mazărea nu sînt copți pepenii galbeni și verzi. Cu această excepție, poemul e admirabil, de naivitate voită și în parte și proprie lumii germanice, și reprezintă o încercare a ridica existența filistinului la proporția homerică, inclusiv cafeaua și untul pe pîine. Căci Voss a făcut elogiul vacii dătătoare de lapte și unt astfel (în traducere liberă) :

Vacă, tu, cu ochi duios
Ne dai lapte, unt gustos,
Cașul dulce și smîntîna.

Cred că poezia lui mic-burgheză ar fi fost foarte pe placul lui Sainte-Beuve care accepta cu benignități lirica populară a lui Pierre Dupont. Acesta înstrunase lira pentru boi și pentru porci :

În ajunul sărbătorilor
Se taie un porc frumos de Périgord,
Bun de la cap pînă la picioare :
Întîi mănînci chișca.
Dacă e praznic cu tragere de clopote
Atunci scoți șuncile
Puse de mult la afumat ;
Cu vin alb sînt de minune. [1]

★

De fapt *Luise* este o parodie subțire și inconștientă ca tot ce are în față un model clasic de executat în alt material. Emoția, numai a rafinatului, provine din pastișă, mai ales știindu-se că Voss a dat versiuni din Homer. În *Odiseia* sînt scene tot așa de solemn triviale și prozaice care însă prin arheologie au căpătat ceva statuar. Peste două mii de ani, părintele din Grünau mîncînd sparanghel va putea să stea în muzeu alături de Ulise, cel în colocviu cu porcarul ori cu căprarul. Acum însă poemul lui Voss nu-i autentic „naiv", ci numai „sentimental", ca să vorbim ca Schiller despre al cărui

[1] Pierre Dupont, *Chants et poéstes.* Cinquième éd. Paris, Garnier, 1658.

esseu tipologic *Über naive und sentimentalische Dichtung*[1] e momentul de a spune cîteva cuvinte.

„Sînt clipe în viaţa noastră — începe esseul — în care noi dedicăm un soi de iubire şi de atenţie mişcătoare naturii în plante, minerale, animale, privelişti, ca şi naturii umane în copii, în moravurile populare şi primitive, nu fiindcă satisface simţurile noastre şi nici fiindcă mulţumeşte înţelegerea ori gustul nostru (adesea se poate întîmpla contrariul) ci fiindcă este natură pur şi simplu."

Urmează mai jos o lămurire :

„Acest mod de interes pentru natură are loc numai sub două condiţii. Întîi este cu totul necesar ca obiectul care ne inspiră acest interes să fie natură sau măcar presupus ca atare de noi ; al doilea, ca el să fie, în înţelesul larg al cuvîntului, naiv, cu alte cuvinte ca natura să stea în contrast cu arta şi s-o rușineze...

Natura din acest unghi de vedere este pentru noi nimic altceva decît fiinţa spontană, consistenţa lucrului prin el însuşi, existenţa după legi proprii şi irevocabile."

Înţelegem curînd că Schiller este un rousseauian pentru care starea de natură constituie o perfecţiune pierdută formînd acum conţinutul unui ideal.

„De aci rezultă că acest chip de satisfacţie în faţa naturii este nu estetică ci morală ; căci ea este mijlocită printr-o idee, nu ieşită nemijlocit din contemplaţie ; şi nu se întemeiază de loc pe frumuseţea formelor. Ce-ar avea în sine aşa de plăcut pentru noi o floare neînsemnată, un izvor, o piatră acoperită cu muşchi, ciripitul păsărilor, bîzîitul albinelor şi celelalte ? Ce-ar putea să-i dea o pretenţie la iubirea noastră ? Nu aceste obiecte le iubim noi, ci ideea reprezentată prin ele. Noi iubim în ele viaţa în liniştită mişcare creatoare, existenţa, după legi proprii, necesitatea interioară, identitatea veşnică cu sine însuşi."

[1] *Schillers sämmtliche Werke*, XII, p. 159 urm. Stuttgart u. Tübingen, I. G. Cotta, 1847.

Așadar, natura naivă a lui Schiller este inocența originară, paradisul terestru pierdut, nevinovăția umanității primitive, starea edenică. Eminescu din *Cezara* pornește de aici :

„Ele sînt ceea ce am fost ; ele sînt ceea ce ar trebui să devenim din nou. Am fost natură ca ele și cultura noastră trebuie să ne reîntoarcă la natură pe drumul rațiunii și al libertății. Ele sînt dar totdeodată reprezentare a copilăriei noastre pierdute, care ne rămîne veșnic mai scumpă decît orice : din care cauză ele ne umple de o anume jale. Totdeodată ele sînt reprezentări ale celor mai înalte stări umane de idealitate : de unde o sublimă emoție."

Din acest elogiu al inocenței rezultă pentru Schiller un cult pentru copil, copilăria fiind pentru noi o imagine prezentă a unei fericiri pierdute :

„Copilul înfățișează un proiect, o definiție, noi reprezentăm o împlinire care rămîne infinit mai prejos de ideal. Copilul este de aceea pentru noi reactualizare a idealului, nu a celui împlinit, ci a celui părăsit și deci nu reprezentarea deficiențelor și limitelor sale este ceea ce ne mișcă, ci dimpotrivă, reprezentarea puterii libere și curate a integrității sale, a infinității sale. Pentru un om civilizat și simțitor un copil devine de aceea un obiect sacru, un obiect anume care prin întinderea unei idei anulează orice întindere a experienței și care, ceea ce poate pierde în judecata înțelegerii, recîștigă în mare măsură în judecata rațiunii".

Dacă copilul reprezintă starea de nevinovăție înfăptuită, atunci se-nțelege că printre oamenii maturi, aceia care păstrează mai mult semnele copilăriei sînt mai atrăgători. Schiller speculează în jurul adjectivelor copilăresc, copilăros, *kindlich, kindisch*. Oamenii copilărești sînt niște copii întîrziați, niște naivi autentici. „Naivitatea — lămurește Schiller — este o mentalitate copilărească, acolo unde o aștepți mai puțin și de aceea nici nu este de atribuit adevăratei copilării în sensul strict al cuvîntului." Ca exemplu ni se dă cazul papei Adrian VI care, scandalizat de purtările clerului și ale curiei pînă la el, dă niște instrucții legatului său în Germania, în care confirmă că într-adevăr la Vatican s-au petrecut multe lucruri abominabile și că de multă vreme nu s-a găsit acolo nici

unul în stare să facă ceva bun. Evident, astfel de mărturisiri au părut scandaloase, dar sînt semnul unui suflet plin de candoare. Noi am putea da pildă pe Sf. Francisc care face pact cu lupul și predică păsărelelor sau ucenicilor săi dintre care unul înțelege caritatea în felul comic, de a tăia piciorul unui porc viu (proprietate străină) spre a-l oferi unui înfometat.

De la teoria copilului sacru și pînă la teoria geniului ca expresie a naturii, a unei copilării speciale, nu-i decît un pas :

„Naiv trebuie să fie orice adevărat geniu, altfel nu e geniu. Numai naivitatea îi dă predispoziția genială și ceea ce este în cîmpul intelectual și estetic, nu poate desminți nici în cel moral. Străin de reguli, de cîrjile slăbiciunii și de dascălii de absurditate, călăuzit numai de natură sau de instinct, îngerul său păzitor, el pășește liniștit și sigur prin toate cotiturile falsului gust, în care, cînd nu e așa de înțeleaptă ca să-l ocolească de departe, negenialita ea se încurcă inevitabil. Numai geniului îi este dat să se simtă ca acasă dincolo de domeniul cunoscutului și să lărgească natura fără a ieși din ea. Li se întîmplă totuși cîteodată celor mai mari genii să iasă din acest făgaș, însă numai fiindcă chiar aceștia au clipele lor fantastice, cînd îi părăsește natura ocrotitoare, pentrucă puterea exemplului îi seduce sau gustul corupt al timpului lor îi ademenește."

Prin urmare geniul are note comune cu copilul și creația lui e un rod al harului sau al efortului deliberat. Originea frenetică și divină a artei, teorie platoniciană, este subliniată de Schiller cu putere :

„Temele cele mai încurcate geniul trebuie să le rezolve cu simplitate nepretențioasă și cu ușurință ; oul lui Columb e valabil pentru orice hotărîre genială. Geniul se legitimează prin aceea că triumfează prin simplicitate asupra artei încîlcite. Lucrul se petrece nu după principii recunoscute, ci după inspirații și intuiții ; însă inspirațiile sale sînt insuflările unui zeu (tot ce face natura sănătoasă este divin), intuițiile sale sînt legi pentru toate timpurile și pentru toate neamurile.

Caracterul copilăresc pe care geniul îl imprimă operei sale se revelă și în viața sa privată și în moravurile sale. El e rușinos căci natura este totdeauna astfel ; dar nu e decent, fiindcă numai depra-

varea este decentă. Este cuminte căci natura nu poate fi niciodată contrariul ; dar nu e viclean, căci numai arta e disimulată."

Trecînd la un fel de filozofie a culturii, Schiller regretă cu Rousseau pierderea paradisului inocenței : „Cîtă vreme am fost copii curați ai naturii, am fost fericiți și desăvîrșiți ; cînd am devenit liberi, am pierdut și una și alta".

Cultura greacă, fiind mai aproape de vîrsta naivității, conține în ea cea mai înaltă expresie a genialității. La aceștia cultura nu mergea așa de departe încît să altereze fundamentul naturii. Viața lor socială nu era rezultatul unei arte, mitologia rămînea la ei inspirația unei simțiri naive, a unei joviale puteri de închipuire, un rod al rațiunii, ca noile confesiuni europene.

La întrebarea dacă n-am putea cumva să ne reîntoarcem la sănătatea culturii grecești răspunsul este negativ. Naivitatea absolută nu se recîștigă, putem doar avea din nou sentimentul ei :

„Simțirea de care este vorba aci, nu e dar aceea pe care o aveau anticii ; ea e asemănătoare mai mult cu aceea pe care o avem despre antici. Ei simțeau natural ; noi simțim naturalul. Fără îndoială, alta era simțirea pe care o încerca sufletul lui Homer, cînd punea pe divinul său porcar să găzduiască pe Ulisse, decît aceea care mișca pe tînărul Werther cînd după o apăsătoare societate citea acest cîntec. Simțirea noastră față de natură se aseamănă cu atitudinea bolnavului față de sănătate."

Într-un cuvînt natura a dispărut din subiectul nostru ca experiență de viață, ea a rămas în istorie ca un obiect și în conștiință ca o idee. Clasicitatea (naivă) e un ideal. Tocmai națiunile care sînt mai înaintate în cultură au mai puternică nostalgia naturii. Francezii de pildă. Schiller nu desvoltă aci ideea lui întreagă, dar se subînțeleg următoarele : Sînt popoare de tip genial, capabile să reziste corupției culturii și să păstreze pe cît posibil mai inalterată naivitatea, de pildă poporul german. Dimpotrivă, națiii ca cea franceză, fundamental raționaliste, merg așa de departe pe drumul artei rafinate,

încît pierd contactul cu divinul. Observaţiile Aureliei lui Goethe asupra limbii franceze se înţeleg acum. Graiul francez e *listig*, viclean, semn de pervertire a stării naturale, limba germană e sinceră, naivă. Lucru paradoxal, Schiller îndeamnă (putem deduce această propoziţie) pe germani la clasicism, el însuşi de altfel luînd în cele din urmă, ca şi Goethe, ţinută clasică.

Romantismul, care nouă ni se pare principial germanic, rezultă a fi după teoria schilleriană o expresie a nostalgiei după lumea pierdută, aşa dar o atitudine, istoriceşte vorbind, franceză. Căci genialitatea, clasică prin definiţie, se întemeiază pe naivitate (şi naivitatea e o însuşire specific germană), iar romantismul se ridică pe melancolia rafinatului. Schiller împarte într-adevăr pe poeţi în două tipuri. Poeţii sînt, după el, prin definiţie, păstrătorii naturii însă în două feluri : „Ei vor fi sau natură, sau vor căuta natura pierdută. Cine posedă natura face poezie naivă, cine aspiră după ea, poezie sentimentală, modernă" (adică în fond, cuvîntul nu e spus, romantică). E de la sine înţeles că poeţii naivi, adică geniali, oricît ar fi de ipotetici, sînt lipsiţi de genialitate, nota lor izbitoare fiind răceala, impasibilitatea.

Este interesant de a observa că genurile pe care Schiller le introduce în poezia sentimentală (satiră, elegie, idilă) nu sînt specific germane. Satira îndeosebi e franceză şi la origine mediteraneană. Goticii n-au vocaţie caustică. În literatura engleză ea e de atribuit aproape exclusiv Irlandei celtice. Elegia este de asemeni mediteraneană. Cît despre idilă, dacă ea s-a propagat prin germanicul Gessner, în epoca lui Schiller nu reprezintă decît un gen romantic, pastorala, *Aminta* lui T. Tasso şi *Il pastor fido* de Guarini. Germanicilor le este propriu basmul în sens larg metafizic, filozofic ori nu.

Iată acum criteriile diviziunii. Poetul modern, sentimental, pendulează între realitatea coruptă de azi şi idealul naivităţii. El poate privi mai atent spre unul sau spre altul. Dacă poetul priveşte mai mult realitatea şi deplînge marea ei îndepărtare de ideal, atunci face poezie satirică (trecem peste diviziuni de sistemul cărora nici un estetician nu va ţine seamă). Dacă, dimpotrivă, ochiul poetului e aţintit mai ales asupra idealului, se naşte atunci o jale ieşită din sentimentul inac-

cesibilității lui. Asta este elegia. „Poetul elegiac caută natura, însă ca o idee și într-o perfecțiune în care ea n-a existat niciodată, deplîngînd-o ca pe ceva ce a fost și s-a pierdut."

Avînd mereu în vedere idealul, încercînd a-l reconstitui, a-l imita spre a spune astfel, este a face idilă. „Noțiunea generală a acestui mod poetic este reprezentarea unei umanități inocente și fericite." Deoarece această nevinovăție pare incompatibilă cu viața în societatea de civilizație complicată, poeții aleg ca decor pentru idile medii pastorale.

★

Prin urmare asta a vrut să facă intuitiv bravul Voss în *Luise*, în chiar anul cînd a început să apară esseul lui Schiller, să reconstituie fericirea elenică în eparhia unui pastor german cu tabieturi burgheze. Și Sainte-Beuve voia să aducă Ithaca lui Ulisse pe Sena. Sîntem în plin paradox numai pentru cine nu a studiat de aproape istoria literară. Romantismul german este o aspirație către lumea clasică. Romantismul arată romantic numai în ochii lumii neo-latine. Ce vedea, se pune întrebarea, Benjamin Constant în *Luise*? O imagine pitorească a burgheziei germane, cum se pare a spune, sau o imitație a Greciei? Evident, ca elvețian din patria lui Gessner, ca cititor de autori elini, el vedea în pastorul din Grünau un grec.

Cavalerul de Florian

În *Ilusii perdute* M. Kogălniceanu mărturisește că în tinerețe făcea mare caz de opera lui Florian. „Atîta iubeam pre Florian, acest adevărat poet al naturei, încît la un sfîntul Vasilie cînd tată-meu mă întrebă ce daruri voiam să-mi cumpere, îi răspunsei cu un aer pedant ca și cînd aș fi docent în vr'o universitate, *les Oeuvres complètes de M. de Florian, mon père !*" Ediția pe care pusese ochii Kogălniceanu trebue să fi fost aceea a lui Fleischer de la Lipsca, în 13 grațioase volume ilustrate cu frumoase gravuri, dintre care unele excelente de vestitul Chodowiecki [1].

În amintirile erotice ale lui Kogălniceanu este de aflat mult din stilul lui din *Mémoire d'un jeune espagnol ou la jeunesse de Florian,* în care cu onomastică și toponimie travestită scriitorul francez își narează spiritual și cu o delicată sensibilitate tinerețea. Fusese paj și guvernorul pajilor, don Cortillos (nume schimbat) se scandalizase de tinerețea candidatului : „...*ça est trop petit, monsieur, ça ne peut pas monter à cheval et depuis que le prince prend des brenaillons pour pages, j'ai été obligé d'acheter des bidaillons, pour monter ces merdaillons.*" Ca elev la școala militară, Florian are foarte multe aventuri galante printre care cucerirea unei fete de moravuri facile. E prietenul unei Joséphine, unei Claire, dar iubește cu deosebire pe Pirennetta, căreia îi dă în dar o inimă de aur, primind în schimb o inimă de smalț. Cu Pirennetta, eroul nostru convine să corespundă prin semne pe căminurile hanurilor prin care trec. Într-adevăr peste tot eroul va recunoaște inscripțiile lăsate de fidela fată iar el cu briceagul va scrijela : „*j'aimerai toujours Pirennetta*". Kogălniceanu va căpăta și el, de la Niceta, fata profesorului de l. greacă, o acadea în chip de inimă, ceea ce înseamnă că acest gest era în moda epocei.

[1] *Oeuvres complètes* de M. de Florian, I—XIII, Nouvelle édition. A. Leipzic, chez Gérard Fleischer, 1810.

Nuvelele lui Florian trebuie să fi fost foarte citite la noi (avem indicații în sensul acesta). Ele atrag întîi prin aerul cosmopolit căci fac înconjurul lumii, fiecare evocînd un punct geografic (Franța, Germania, Spania, Grecia, Portugalia, Persia, Sicilia, Anglia, Africa, Savoia, India, America, Italia). Deși superficiale, nu sînt lipsite de fantezie și chiar de caracterizare. Proza lui Florian corespunde, în vremea ei, aceleia a unui Pierre Benoît de azi : naratii de aventuri imaginare. Însă cu o notă etică proprie secolului XVIII. *Bliombéris, nouvelle françoise* persiflează fin și evocă totodată într-o manieră cursivă isprăvi cavalerești. Pentru un om al secolului XVIII, Florian are destulă paletă. Astfel calul lui Bliombéris : „*Il étoit noir comme du jais ; une étoile brilloit au milieu de son front ; plus léger qu'un oiseau, il galopait sur le sable sans y laisser l'empreinte de ses fers.*" Blanchefleur ține un registru de isprăvile lui Bliombéris ca să dea socoteală lui Pharamond : „*Elle avoit déjà fait un état de quarante-deux châteaux pris, vingt-trois géants tués, onze chevaliers vaincus, et soixante pucelles délivrées.*" Pharamond făgăduise pe fiica sa „*la belle Félicie*" cui se va întoarce în Franța după doi ani cu mai multă glorie. Bliombéris e pe cale a o avea, căci luptă în Anglia chiar cu Pharamond (incognito). Dar e aproape de a fi ucis de un alt cavaler, care însă e tată-său, Palamède. O astfel de nuvelă în care, cu o imperceptibilă parodie, autorul se lasă furat de poezia romanului cavaleresc nu era menită să rețină pe boerii români.

Pierre, nouvelle allemande e puțin interesantă, *Sophronyme nouvelle greque... Célestine, nouvelle espagnole* n-are nici o legătură cu *La comedia de Calisto y Melibea*. E vorba de o Celestina, iubind pe Don Pedro și destinată de tutore lui Henrique. Iubiții se învoiesc să fugă în Portugalia, Celestina întinde pe geam o casetă cu diamante crezînd c-o dă lui Pedro, însă o ia un spadasin pus la pîndă de alți îndrăgostiți ai fetei, care vroiau să atace pe Henrique. Rătăcindu-se, noaptea, Celestina ia drumul munților Alpuxares, descrișii cu sentiment geografic :

„Les Alpuxares sont une chaîne de montagnes qui va depuis Grenade jusqu'à la Méditerranée : elles ne sont habitées que par des pâtres et les laboureurs. Un sol arride et pierreux,

des chênes verts, épars ça et là, des torrens, des cascades bruyantes, et quelques chèvres suspendues à la cime des rochers, sont les seuls objets qui se présentent à Célestine aux premiers rayons du jour."

Fata, îmbrăcîndu-se bărbăteşte, intră sub numele de Marcélio în slujbă la alcadul satului Gadara, îl moşteneşte şi rămîne alcad în locu-i, apoi printr-o întîmplare, pică acolo şi Don Pedro, contribuie la eliberarea satului de turci, devine soţul Celestinei şi alcad după ce şi-a împărţit averea. Interesul nuvelei pentru cititorii români de la începutul secolului XIX îl formează probabil ideea dragostei după voia inimii şi renunţarea la mărirea orăşenească. Ultima temă e proprie pastoralei, e inclusă în poezia vieţii tihnite de la Horaţiu încoace, se cuprinde în sfîrşit în morala bisericească. Nişte boieri plictisiţi de căsătoriile de convenţie şi de complicaţia vieţii de curte, gustau cu deosebire visul de a renunţa la protipendadă şi a deveni alcazi în creştet de munte. Adevărul este că au rămas trei traduceri manuscrise. Una se atribuie lui C. Negruzzi (ms. 474), începîndu-se aşa :

„Ţelestina la 17 ani, era frumusăţe ce intăi a Grenadii. Săracă de părinţi şi clironoamă unei mari averi, ea trăe supt epitropie unui bătrîn al ei moş, aprig şi scump ; acest moş să nume Alonţ..."

Altă traducere (ms. 211) face parte dintr-o colecţie de *Romanse istorice adunate şi prescrisă* de cătră Medelnicerul Ianacachi Ionaşco cu data 1851 (însă mai sus, 1846). Începutul sună astfel :

„Cilistina în vrăstă numai de 15 ani, era frumusăţe Grenadii, orfană şi totodată, moştinitoare unii averi neasamanate, ea vieţuie supt epitropia unui unchi aspru şi scumpi, unchiul acesta se numee Alonzo..."

A treia versiune *Selestina poveste ispanioleascâ* (ms. 452) e de altcineva :

„Selestina în vărstă dă şaptezprezece ani era frumuseţa Grenadii, sarmană şi moştenitoare unei mari bogăţii, trăeea supt ocărmuirea (tutelle) unui unchi al său bătran, aspru şi zgărcit."

Textul francez respectiv este următorul :

„*Célestine a dix-sept ans, étoit la beauté de Grenade. Or-*

pheline et héritière d'une fortune immense, elle vivoit sous la tutelle d'un vieux oncle, dur et avare."

Nuvela are o mică introducere :

„*Les Espagnols ont été nos maîtres en littérature : nous les avons passés depuis ; mais il ne faut pas oublier qu'ils nous guideront. Ils avaient un théâtre et de bons poètes long temps avant nous...*" etc.

Iată traducerea transcrisă de medelnicer :

„Spaniolii au fost dascălii noştri la învăţătura cărţii şi mai la urmă i-am întrecut noi ; Dar nu să cade a uita că ei ne povăţuiră. Ei avea un Teatru şi buni poetici cu multă-vreme în naintea noastră."

La vorba teatru traducătorul pune o notă : „o casă răsfirată spre priveliște orănduită, unde oamenii învăţaţi, ce să numesc ahtori (comedieni) infiinţează întîmplări istorisite prin versuri, cîntări şi pantomime, adecă mutește".

Sanche, nouvelle portugaise cuprinde iarăşi tema femeii îmbrăcate bărbăteşte. Sanche provoacă la duel un cavaler de aparenţă indolentă, îl loveşte peste cască şi atunci : „*De longs cheveux blonds tombent sur les épaules du guerrier désarmé.*" Este Elvira, fata regelui de Galicia. Ea se bate şi cu Rostubalde pe care îl omoară, fiindcă rănise pe Sanche, apoi împreună cu acesta merge la castelul Amorului, unde nici o pereche nu intră dacă nu-şi jură dragoste veşnică.

Bathmendi, nouvelle persane reia problema fericirii. Un negustor ruinat din Bassora se retrage la ţară. Înainte de a muri cheamă pe cei patru fii, le declară că are un tezaur la geniul Alzim în pădurea Kom. Taï, aducîndu-şi aminte că tată-său făcuse numai prostii, îşi astupă urechile cu ceară, şi n-aude sfaturile geniului. Acesta le dă un tezaur dar îi vestește că norocul lor e legat de faptul de a întîlni mai curînd ori mai tîrziu pe un anume Bathmendi. Békir merge la Perşi, Mesron la Isaphan, Sadder (poet) la Agra. Taï, care n-a auzit că trebuie să se facă derviş se întoarce acasă. Mari vicisitudini întîmpină pe cei trei care în cele din urmă, jefuiţi de hoţi, vin goi la Taï. Îl găsesc pe acesta sărac, dar fericit cu 17 copii. Toţi se plîng că n-au întîlnit pe Bathmendi : „*Je le crois bien* — zice atunci un bătrîn care şedea la masă — *je n'ai pas bougé*

d'ici... Je suis Bathmendi." Acest nume în persană ar însemna fericire.

G. Asaki, după ce pomenește într-un caiet (ms. 3075) de șase nuvele ale lui Florian (*Un extrait de ses six nouvelles : Bliombéris nouvelle française, Pierre nouvelle allemande, Célestine nouvelle espagnole, Sophronime nouvelle grecque, Sanche nouvelle portugaise, Bathmendi nouvelle persane*) transcrie ultima, *Bathmendi.*

„*Les mille et une nuits m'ont toujours paru des contes charmants ;...*"

Poate că nici *Rosalba, nouvelle sicilienne* n-a trecut fără un mic ecou în literatura română. Rosalba, neglijată de soțul său, tînărul duce de Castellamare, și sfătuită de o bătrînă vrăjitoare să smulgă la miezul nopții păr din capul unui cadavru de criminal spînzurat lîngă Palermo, face acest lucru, e surprinsă întîmplător de duce dar recapătă iubirea. E de notat că Florian are sensul sinistrului. Portretul bătrînei evreice e vrednic de Goya :

„*Sur sa tête, qui trembloit toujours, une vieille cape avancée cachoit à peine quelques cheveux gris. Un os pointu, couvert de peau sèche, qui jadis avoit été son nez venoit joindre un autre os semblable qui servoit encore de menton.*"

N-ar fi exclus ca Iacob Negruzzi în *Plimbări* unde folosește numele Castellamare, luat apoi de Eminescu, să fi pornit de la nuvelele lui Florian, din care tradusese tată-său, C. Negruzzi.

Trecem repede asupra celorlalte nuvele. În *Selmours, nouvelle angloise* se tratează perplexitatea respectuosului de opinie publică. Sir Edouard Selmours care iubește pe mistress Hartlay dar e presat să ia în căsătorie pe o Fanny, prevăzută facultativ în legatul pe care M. Mekelfort îl face eroului. Acesta rezolvă chestiunea în mod inteligent, oprind moștenirea și dotînd pe Fanny. E amuzant M. Pikle, speță de rezoneur :

„*Ne m'interrompez point, monsieur, continua M. Pikle, avec une voix plus forte, et répondez à cette question, qui va devenir un dilemme...*"

Selico, nouvelle africaine vorbește despre devotamentul a trei tineri de pe coasta Guineei față de mama lor, pentru întreținerea căreia unul se lasă denunțat pentru o crimă pe care

n-a făcut-o pentru ca frate-său să capete premiul. Regele Dahomeiului e descris cu multă coloare exotică, în manieră Delacroix :

„...*Le roi de Dahomai, couvert d'or et de pierreries étoit a demi couché sur un sopha d'écarlate, la tête appuyée sur le sein de ses favorites, vêtues de jupes de brocard, et nues de la ceinture en haut. Les ministres, les grands, les capitaines superbement habillés, étoient prosternés à vingt pas du roi...*"

Claudine, nouvelle savoyarde este istoria unei fete de țăran din Chamouny, sedusă de un englez, Belton, apoi regăsită în Italia în veșminte bărbătești ca lustruitoare de ghete. Austeritatea bătrînului Simon e notată de un pictor moral perspicace : „*Le vieillard le reçut avec gravité, l'écouta sans témoigner beaucoup de joie, et ne répondit que deux ou trois mots en donnant son consentement.*" Iată și o finețe estetică : „...*car, en aimant peu les torrens, je fais grand cas des fontaines.*"

În *Zulbar, nouvelle indienne* dăm de tema regresiunii în natură care ar fi încîntat pe Eminescu. Rătăcit într-o pădure imensă, Zulbar, afectat de ingratitudinea oamenilor ajută o furnică să scape de greutatea unei foi de trandafir. Furnica fusese vizir. Aci în pădure, Zulbar mai descoperă între furnici pe fiul regelui Baghnadour și pe brahminul Dabchelim, prefăcuți astfel de Brama la o sută de ani. Aci, este „*le bois des métamorphoses*", iar aspirația tuturor „*l'obscurité, ce bienfait de Dieu*".

Camire, nouvelle américaine descrie setea de aur a guvernatorului don Fernand Pedreras din Buenos-Ayres care oferă în căsătorie pe o nepoată a sa săracă tînărului de rasă guaranis Camine, cu condiția de a-i descoperi o mină de aur. În cele din urmă Camine, soția lui și părintele Maldouado fug în munți la sălbaticii Guaranis. Deci se cîntă aci iarăși setea de viață simplă, făcîndu-se elogiul barbarului.

În sfîrșit ultima, *Valérie, nouvelle italienne* aduce vorba de strigoi. La Montpellier, italianca Valérie Orsini declară spre surpriza celor de față că ea însăși e strigoi. De fapt, leșinată, fusese înmormîntată și păruse astfel rudelor.

În rezumat, nuvelistica lui Florian atinge fără sinistritate toate locurile comune ale romantismului : exotism, setea de

barbarie și solitudine, peisaj ecuatorial ori alpin, aventuri la miezul nopții, psihologie rasială. E o literatură nu profundă, însă fină.

Năzuința către viața elementară trezește interesul pentru omul biblic și pentru rasa veche a Evreilor. Poemul în proză *Eliezer et Nephtaly* merge în această direcție. Autorul vizitînd Vaucluse, locul ilustrat de Petrarca, descopere pe malul rîului Sorgue o tînără pereche așezată pe iarbă, citind un manuscris și vorbind o limbă ciudată. Sînt evrei și se numesc M. Ionathas și madame Esther. Autorul se arată entuziast față de poporul evreesc : „*Vous êtez d'une nation bien antique et bien célèbre, à qui tout chrétien doit du respect*". „*Nous les dispenserions du respect* — răspunde d-na Esther cea cu doi ochi mari negri — *s'ils voulaient nous accorder cette tolérance que commande l'humanité.*" Autorul e invitat la masă. Acolo află că amfitrionii nu mănîncă nici iepure, nici purcel, nici seu, nici lapte, nici carne la același prînz. Se aduce vorba despre Thalmud, Purim, Quipour. Un perete exterior al casei e lăsat în ruină : „*C'est notre usage... depuis la destruction du Temple*". Florian preceda cu mai mult de un secol pe frații Tharaud.

Tinerii evrei împărtășesc autorului cuprinsul manuscrisului: E istoria a doi frați gemeni Eliezer și Nephtaly, fiii marelui preot Sadoc. Amîndoi se îndrăgostesc de Rachel, fata păstorului Abdias, Nephtaly care o cunoscuse întîi, e chiar trimis s-o pețească pentru frate-său ; Eliezer însă aflînd cum stau lucrurile, din generozitate, simulează sinuciderea, dispare și moare într-o grotă. Specificul narațiunii îl constituie patriarhalitatea. Nephtaly se acoperă cu o piele de leopard, vînează cu arcul și ia ca unică provizie un vas cu lapte. Apropierea Rachelei se semnalează prin zgomotul turmii : „*Bientôt le bruit d'un troupeau revenant des pâturages se fait entendre près de la maison...*"

Cîte un tablou tinde spre grandios :

„*Le soleil s'étoit plongé dans la grande mer ; les troupeaux, déjà rassemblés, descendoient à pas lents des montagnes, lorsque Abdias, sa fille et Nephtaly, en approchant de Silo, aperçurent la tente violette qui couvrait le tabernacle.*"

Poemul nu-i de loc mediocru, e o idilă tragică în tablou primitiv, cu accente homerice, un Chateaubriand redus la proporții de gravură, pentru uzul saloanelor. El a fost, cum se știe, tradus de Gr. Alecsandrescu [1] care însă n-are penel, nici harfă deși transcrie cursiv.

„*Je voyageois, il y a quelques années, dans l'ancien comtat d'Avignon !*"

„Sînt vreo cîțiva ani de cînd călătoream în vechiul comitet (sic) al Avignonului..."

„*Enfans de Zelpha, vous qui gémissez devant le Seigneur de nos fatales discordes...*"

„Fii ai Zelfi, voi care gemeți înaintea stăpînului ticăloaselor noastre vrăjbi..."

De la biblie, Florian trece la istoria legendară a poporului roman, pentru a cînta virtuțile aspre. *Numa Pompilius* narează în stil de roman epic modern o materie de epopee. Numa copilărește într-o pădure străveche, în țara Sabinilor. Devenit mare, merge la Roma, fiind primit bine de Tatius, unul din cei doi regi. Romulus vrea să-i dea de soție pe Hersilie, amazoană cruntă. El însuși, marțial, face isprăvi de uriaș : „*Romulus porte dans ses bras un chêne qu'il a taillé et auquel sont appendues les armes du roi Aeron ; ce poids énorme ne fatigue point le triomphateur.*" Isprăvile Hersiliei, fata lui, sînt abominabile : „...*Hersilie les a poursuivis le fer et la flamme à la main. Les épis couchés sur la terre ont été broyés par les pieds des chevaux ; les arbres sont coupés à hauteur d'homme...*" Persecutat de Romulus, Numa fuge în Apenini, împreună cu Léo, general al Marsilor, fost adversar, disgrațiat și el. Eroii au voluptatea alpestră :

„...*Ils franchirent les rochers les plus escarpés, s'enforcerent dans les lieux les plus sauvages, et découvrirent enfin un vallon riant, environné de monts inaccessibles.*"

Léo însuși, povestindu-și copilăria se relevă un om sensibil la cascade : „...*j'étois assis sur le sommet d'un rocher, d'où s'élançoit une cascade qui tomboit à cent pieds sous moi avec un bruit épouvantable...*"

[1] *Eliezer și Neftali* poemă tradusă din Florian de Grg. Alecsandrescu, București, 1833. În Tipografia lui Eliad.

În Apenini, Numa găsește o păstoriță cu o carte înainte. Este Anaïs, fata magului Zoroastru, nici mai mult nici mai puțin. Numa ar rămîne aci în pustietate și cînd i se oferă tronul Romei încearcă a-l refuza, pînă ce umbra lui Tatius îl îndeamnă a primi. Să nu uităm că Numa convorbește cu Egeria, nimfa nevăzută, care e un simbol al freamătului pădurii : „...*C'est en vain que Numa prête une oreille attentive, il n'entend dans ce bocage que le bruit doux et léger que font les feuilles agitées par le zéphyr*".

Florian face imagini foarte izbutite. Fiind vorba de atacul Hersiliei asupra Romei, zice : „*les nuages se dissipent, et l'on voit reluire des forêts de lances*". Hersilia însăși în mijlocul armatei „*se distingue, comme un palmier parmi de jeunes arbustes*".

Acesta este nu magistralul, însă rafinatul epos silvestru al lui Florian, în ramă de aur stil sec. XVIII. Cine vede portretul bărbosului boier Al. Beldiman, cel cu șlicul curcubitaceu, își poate închipui că *Numa Pompilius* este cine știe ce scriere moralizatoare. Traducerea lui *Numa Pompilie al doilea craiu al Râmului* era și transcrisă în 15 februarie 1795 (ms. 3192, unde e tomul II ; ms. 3621 începutul) cu o caligrafie strașnică, deși apărea în tipar abia în 1820, la Iași. Tălmăcitorului i se propuneau serioase subtilități stilistice :

„*Non loin de la ville de Cures, dans la pays des Sabins, au milieu d'une antique forêt, s'élève un temple consacré à Cérès. Des ormes, des peupliers aussi anciens que la terre, ombragent le faîte de l'édifice...*"

„Nu departe de orașul Kiurie, în țara Sabinenilor, în mijlocul unei păduri foarte vechi ieste înălțată o capiște întru slava dumnezăoaei Seris. Ulmi și plopi de o învechime nepovestită umbresc capiștea aceasta."

Dumnezăoaie, capiște ! Tot farmecul s-a dus. Florian, ofițer de artilerie e îmbrăcat în anteriu. Scrierea, făcută să placă spiritelor didactice, se traduce din nou în 1872 la Lugoj [1], în stil plat.

[1] *Numa Pompiliu alu doilea regę dupa Romulu.* Tradusu de Mihailu Veiceanu. Lugosiu, 1872.

Nu ideea de libertate l-a îndemnat mai ales pe Florian să scrie *Guillaume Tell ou la Suisse libre* (se pretinde că a murit de frica Revoluției franceze). Figura centrală e a unui om al naturii, disprețuitor al onorurilor sfărîmînd cu ușurință orice constrîngere.

„...*Il surpassoit de toute la tête les plus grands de ses compagnons ; il gravissoit les rocs escarpés, franchissoit les larges torrens, s'élançoit sur les cimes glacés, prenoit les chamois à la course. Ses bras plioient, rompoient le chêne à peine entamé par la hache, ses épaules le portoient entier avec son immense branchage.*"

Ca și Romulus, Tell este un Samson, un Hercul. Cînd trage cu arbaleta în porumbel, are jos trei săgeți. Una cu care izbește în stîlp și face să zboare pasărea ; alta cu care taie sfoara ce leagă de picior porumbielul, a treia pentru pasărea însăși. Florian presimte estetica cruzimii. Bătrînului Melctal i se scot ochii, Tell scăpat de barca lui Gesler întinde formidabilul arc asupra tiranului, în vreme ce casa lui, aprinsă ca un semnal de Edmée, arde pe înălțmi. Tell e un subiect pentru Rodin, pentru Bourdelle.

Scrierea a fost tradusă de Grigore Negrea în felul acesta : [1]

„*Au milieu de l'antique Helvétie, dans ce pays si renommé par la valeur de ses habitans, trois cantons, dont l'enceinte étroite est fermée de toutes parts de rochers inaccessibles, avoient conservé ces moeurs simples que le créateur du monde donna d'abord à tous les humains pour les défendre contre le vice...*"

„În mijlocul vechii Elveții, într-acel loc atît de vestit pentru vitejiea lăcuitorilor săi, trei cantoane al cărora strimt ocol este închis de toate părțile de stînci ne-apropiate, au păzit acele inimi simple, el Creatorul lumii a dat întîi omului ca să se apere de viții..."

Tot Kogălniceanu zice în *Ilusii pierdute* : „Dacă n-aș fi fost amorezul Nicetei, aș fi dat tot în lume ca să fiu Nemorin, amorezul Estelii."

[1] *Giuĭlom Tel sau Elveţiea slobodă din Florian.* Tradus de Grigorie Negrea Nr. 1. Buzău. În Tipografia Sf. Episcopii, 1839.

Face aluzie la *Estelle*, o istorie pastorală nu chiar așa fadă cum pretinde critica franceză, care vede în ea un subiect de pendulă și de tapet. Și opera lui Shakespeare furnizează motive pentru tablouri familiare pe sticlă. Florian a copilărit în Languedoc și a văzut turme adevărate :

„*Je te salue, o belle Occitanie ! terre de tous les temps aimée des peuples qui t'ont connue...*"

„*Sur les bords du Gardon, au pied des hautes montagnes des Cevennes, entre la ville d'Anduze et le village de Massanne, est un vallon où la nature semble avoir rassemblé tous ses trésors. Là, dans les longues prairies on serpentent les eaux du fleuve, on se promène sous des berceaux de figuiers et d'accacias. L'iris, le genêt fleuri, le narcisse émaillent la terre : le grenadier, la viorné, l'aubépine exhalent dans l'air des parfums...*"

Toate momentele tipice ale vieții pastorale sînt evocate cu mult adevăr. Plecarea turmelor :

„*L'instant du départ des troupeaux est une époque célèbre dans le beau pays qu'Estelle habitoit. On s'y prépare des long-temps. Chaque fermier, chaque pasteur marque ses brebis d'une letre on d'une chiffre.*"

Tunsul oilor :

„*Là, chaque pasteur prend un lien d'osier, renverse le doux animal inquiet du sort qu'on lui prépare, et attache ensemble ses quatre pieds. Le mouton, couché sur la terre, soulève la tête en bêlant ; il tremble à l'aspect des longs ciseaux dont il voit les bergers s'armer. On s'assied en cercle ; on commence la tonte ; et le cliquetis du fer, les chansons des jeunes bergères, les éclats bruyons de la joie commune n'interrompent point les musettes qui font danser, près de là, ceux qui n'ont point de troupeaux.*"

Numai Bolintineanu, la noi, era competent în materie pastorală :

Azi e zioa de tunsoare
Cînd ne zici să ne vestești
La această sărbătoare ;
Pentru ce tu pătimești.

Intriga în sine e secundară. Ca și în *Eliezer et Nephtaly*, Nemorin și Méril, cei doi păstori care iubesc pe Estelle, dau dovadă de o mare noblețe sufletească. Raimond, simțindu-se îndatorat față de tatăl celui din urmă, obligă pe fată să ia în căsătorie pe Méril, acesta dispare în căutarea socrului său răpit de piraţi, revine și capătă din mîinile și mai îndatoratului Raimond pe Estelle, pînă cînd lucrurile se rezolvă prin aceea că Méril moare vitejește în război iar Némorin ia pe văduva lui, castă.

Poemul a fost tradus de Constantin Strat și publicat în 1839 în tipografia lui Asachi, cu frumoase vignete [1].

Interpretarea părților în versuri e grotescă :

Ne méprisez point mon enfance ;
Celui que vous adorez tous,
Celui dont l'empire est si doux
Qu'un sourire fait sa puissance ;
Des bergers, des princes le roi,
N'est-il pas enfant comme moi ?

Nu-mi puteți a me junie
Pe a celui ce-nchinați
C-a lui dulce împărăție
În zimbire o aflați,
Păstori , prințipi, ș-or și cine
Nu au fost copii ca mine ?

Florian a imitat *Galatea* lui Cervantes făcînd 3 cărți din 6 și adăugînd de la sine o a patra. „*Presque nulle part je n'ai traduit.*“ Era o pretenție asta a scriitorilor francezi de formație clasică, de a face mai bine, corijînd. Cu multe paranteze narative se cîntă dragostea lui Elicio pentru Galatée. Păstorul va vărsa multe lacrimi, pentru că Moeris promite pe fata lui unui bogat portughez „*dont les immenses troupeaux couvrent les bords de Lima*“. Norocul este că portughezul se simte vexat că n-a fost invitat la pomenirea morților, în cimitir, și se re-

[1] *Estela*, pastorală din operele lui Florian din franțuzie adusă pe românie de Constantin Strat. Eșii, La Institutul Albinei, 1839.

trage. Elicio nu va fi sărac. Generosul Erastre, care iubește și el pe Galatea, strînge de la toți prietenii cîte o oaie cu miel : „*...on entend un grand bruit à la porte de la maison, on voit entrer dans la cour un bélier superbe, orné de rubans, et peint de différentes couleurs. Son énorme sonnette se distinguoit parmi celles de cent brebis qui le suivoient, chacune avec son agneau.*"

Poemul e convențional, în măsura în care orice poezie este o convenție. Florian a pus în el o aspirație sinceră către viața de sat :

„*Quand pourrai-je vivre au village ; quand serai-je le possesseur d'une petite maison entourée de cerisiers ! Tout auprès seroient un jardin, un verger, une prairie et des ruches ; un ruisseau bordé de noisetiers environneroit mon empire ; et mes désirs ne passeroient jamais ce ruisseau.*"

Și Bonaparte visa să fie fermier !

Galatée a atras pe C. Stamati care a tradus-o de două ori. O dată la Iași în anul 1808, iulie 27, din grecește, în felul acesta (ms. 3502) [1].

Munții și pădurile s-au făcut ascultînd
Suspinurile mele totdeauna răsunînd.

Altă dată în 1813, decemvrie 30 din franțuzește (ms. 150) [2] în mod foarte greoi, moldovenizant :

Ne văzînd încă lumina întunericul gonind
și a stelilor clipire căte puțin apuind
și încă de a nu răsări soarile strălucitoriu
Răsun pe Iho cu jale pi al meu glas pătrunzitoriu
încăt obosăsc câmpiile, codrii și izvoară
jăluindu-mă cu lacrămi de soarta ci mă omoară.

G. Asachi extrage din C. IV (ms. 3075) : *Je me livre à toi douce mélancolie* etc.

[1] *Galatia* Tragodii păstorească a domnului Floriianu, tălmăcită de pe limba greciască, pe limba moldovinească de mine Constantin Stamate.

[2] *Galatie* fapt a domnului Floriian tradusă din limba franțuzască în ce moldoviniască de Costachi Stamati la anul 1813 dechem. 30. Această istorie numită a lui Elisie și Galatia s-au săvîrșit de priscris la 22 noembrie 1835.

Florian a tradus, după metoda lui, și *Don Quichotte de la Manche* al lui Cervantes. De această versiune se slujește Eliade Rădulescu în traducerea lui de la 1840 : [1]

„*Lecteur oisif, ai-je besoin de te jurer que je voudrais que cet ouvrage fût le plus beau, le plus parfait, le plus agréable des livres ?*"

„Leneșe cititor, am trebuință să-ți jur că această scriere este cea mai frumoasă, cea mai desăvîrșită, cea mai plăcută din toate cărțile ?"

Însă Florian prelucrase și *Coloquio de Cipion y Berganza* sub titlul de *Dialogue entre deux chiens*, compilînd înăuntru, cu distrugerea spiritului lui Cervantes, *Rinconete y Cortadillo* precum și un episod din *Persiles y Sigismunda*. Deasemeni *Léocadie*, istoria unei fete sedusă pe întuneric de un tînăr nobil, recunoscut mult mai tîrziu printr-un crucifix de aur pe care victima îl ia din odaia agresorului.

La capitolul iberic trebue să pomenim *Précis historique sur les Moeurs d'Espagne* și *Gonzalve de Cordove*. Acest din urmă epos în proză, împănat cu digresiuni, s-a bucurat de o atenție, la noi, pe care n-o merita. Gonzalve de Cordoba merge la Fez ca ambasador, e reținut prizonier, scapă, nemerește pe o corabie atacată de pirați, eliberează pe Zuléma și cu ea ajunge rănit la Malaga. E luat drept prinț african. Abencerragii au promis să-l prindă. Un destin malign plutește asupra eroilor arabi. Zora vrînd să răzbune capturarea soțului ei Ismaël se luptă chiar cu el, luîndu-l drept Lara și-l omoară. Moare și Almanzar, fratele Zulémei, și Moraïme. Gonzalve e prins de Boadbil, apoi scapă și în cele din urmă se căsătorește cu Zuléma, care e creștină. Împletirea aceasta de episoade epice fără caracter e de o mare monotonie. Cu toate acestea, opera a fost tradusă de serdarul Alecu Vasiliu, la 1840 [2], apoi

[1] *Don Chishot dela Mancha.* Din scrierile lui Cervantes. Tradus în rumâneşte din franţuzeşte dupe Florian de I.R.I.—II. Bucureşti. In Tipografia lui Eliad, 1840.

[2] *Gonzalv de Cordova sau luarea cetăţi Grenada cu răsboiu* tradusă din franţuzeşte de Sardariul Alecu Vasiliu I—II Iaşii, la Cantora Daciei litierare, 1840.

retradusă de N. T. Orăşanu, la 1858 [1]. La cel dintîi lipseşte invocaţia pe care o traduce însă cel din urmă :

„*Chastes nymphes, vous qui baignez les tresses de vos longs cheveux dans les eaux limpides du Guadalquivir...*"

„Curate nimfe, voi care vă udaţi cosiţele lungului vostru păr în apele limpezi ale Guadalcuivirului..."

Revenind la pastorale, Florian care idolatriza pe S. Gessner, a făcut una singură în modul acestuia, *Myrtil şi Chloe*, dialog de naivităţi erotice :

Myrtil

Quoi, ma bonne amie, vous êtes déjà levée ? Où allez-vous si matin ?

Chloé

J'allois vous chercher, mon bon ami. Il y a bien long-temps que nous nous sommes quittés hier au soir.

Cel dintîi o prelucra G. Asachi în 1816, după „nemuritorii idilişti Gessner şi Florian", de fapt foarte aproape de cel din urmă :

Mirtil

Ce văd ! dorita me păstoriţă, acum te-ai mănieat ! şi oare încotro te duci aşa de timpuriu ?

Hloe

Umblam să mă întâlnesc cu tine, doritule, că foarte de mult de cînd ni-am dispărţit... de eri sara !...

Hloe dăruieşte lui Mirtil o caţă, Mirtil lui Hloe nişte turturele, se îmbolnăveşte însă Menalcas tatăl lui Mirtil şi fiecare sacrifică darul, din fericire Amor refuză jertfa de turturele şi doctorul înapoiază caţa. [2]

[1] Florian, *Gonzalvu de Cordova*. Tradusă de N. T. Orăşanu. Buc. Editori Visarion Ruso et Patriu, 1858.

[2] *Mirtil şi Hloe* pastorală. Prelucrată de G. Asachi. Iaşii. Tipografia Institutului Albinei 1850.

Un manuscris [1] cuprinde o traducere a altcuiva din 1819, (ms. 2364) :

Mirtil

O cum aşa ţi-ai mănieat buna me prietină şi încotro aşa didiminiaţă merjei.

Hloe

Eu mergem să te aflu bunule Mertile. Ah că multă vremi este de a sară, de cînd ni-am răzlăţăt.

Blanche et Vermeille, pastorale en deux actes, en vers mêlée de musique e de fapt o feerie. Blanche, păstoriţă, cere de la o zînă să devină soţia regelui care vînează pe acele locuri, apoi se căieşte văzînd indiferenţa lui Colin. Concluzia, cîntată de toţi, este :

Non, non, ce n'est pas la grandeur
Qui rend heureuse la vie ;
C'est l'amour qui fait le bonheur.

Cu aceasta trecem la teatrul lui Florian, alcătuit din mici comedii de salon în cîte un act, de un efect de nuanţă. Numai scurtimea pieselor poate să justifice interesul traducătorilor români, care nu pare posibil să fi intuit fineţa acestor marivaudaje melancolice. Piesele laolaltă constituie aproape toate o monografie a lui Arlequin, care nu mai e neghiobul ridicul din commedia dell'arte, ci un mic burghez afectuos, generos, bun soţ, bun tată. În *Les deux billets*, Arlequin cîştigător la loterie şi logodnic al Argentinei, cade victimă a intrigilor lui Scapin, pierzînd o vreme încrederea iubitei. El manifestă o disperare mişcătoare avînd în vedere masca lui :

„...*Que deviendrai-je à présent ! Elle ne m'aime plus, elle va en épouser un autre (Il pleure). Ah ! ah ! Je vais être tout seul dans le monde.*

[1] *Mirtil şi Hloe*, Pastoral a lui Florian. Tălmăcită în limba moldoviniască la anul 1819 cari s-au parastisăt în 27 apr. 1820 în casăle d-lui logof. Văsăli Rosăt.

Piesa a fost tradusă de I. Creţeanu şi tipărită în 1836 de Eliad : [1]

Arlequin, seul, un billet a la main.

Voici la première fois que je suis bien aise de savoir lire. Quel bonheur ! elle m'aime. J'en suis sûr à présent ; elle l'a dit, elle l'a écrit...

„Arlechin, singur c-un bilet în mînă.

Iată-mă întîiaşi dată că mă văz norocit că ştiu a citi, ce mare norocire ! ea mă iubeşte, acum sănt încredinţat, nu-mi mai pasă ; ea a zis-o şi a şi scris-o..."

Continuarea. *Le bon ménage on la suite des deux billets* ni-l arată pe Arlechin, bun tată de copii, spunîndu-le basme : „*Il y a avoit une fois un roi et une reine qui s'aimoient beaucoup, et que tout le monde aimoit... Ce n'est pas un conte, au moins...*" De remarcat că Florian face o piesă cu copii. Prin prostia lui Mezzetin, Arlechin începe să pună la îndoială fidelitatea Argentei, apoi constatînd că a greşit trage următoarea morală :

„*...souvenez-vous qu'il faut toujours la croire plus que vos propres yeux. Sans cela point de bon ménage.*"

Piesa e tradusă de Dimitrie Bobescu şi tipărită în 1848 „Arlequin, bourgeois de Bergame", devine „Arlechin, bădăran din Bergam" [2].

Le cadet, montrant à sa mère un château de cartes.

Maman, regardez donc !

Argentine

Cela est fort joli, mon ami.

L'ainé

Voyons (Il souffle dessus et le renverse, puis il vit) *Ah, ah, ah !*

Cel mic, arătînd mumisi un castel de cărţi,

Maică, ia te uită.

Argentina

Prea frumos, copilul meu.

[1] *Doă bilete sau amorezatu nerod* (înăuntru : Doă bileturi), comedie într-un act, tradusă din Florian de I. Creţeanu, Bucureşti. În Tipografia lui Eliad, 1836.

[2] *Bunul menagiu sau urmarea celor doă bilete,* cometie într-un act de la Florian tradusă din franţuzeşte de Dim. Bobescu, Bucureşti, 1848.

Cel mare
Ia să vedem (îl suflă și castelul cade ; pe urmă rîde) Ha ! Ha ! Ha !

Le bon père ou la suite du bon ménage înfățișează pe Arlequin văduv, făcînd acum toate gusturile fiicei lui Nisida :

„...*Ah ! Nerine, ne te marie jamais ; il est si affreux de s'aimer et de mourir l'un après l'autre.*

I-au murit și copiii dintîi :

„...*Comme j'étois hereux quand ils vivoient ! Nous n'étions pas riches, mais nous avions la paix, la joie et l'amour ; avec cela, on ne manque pas de grand chose.*

În *La bonne mère,* Arlequin e un tînăr țăran de ispravă, deși simplu, care îndrăgostit de Lucette, și disprețuit momentan și din capriciu de ea, se înrolează în armată și-și face un testament :

„*Je donne et légue à mademoiselle Lucette, tout le bien paternel dont je peux disposer, sans mettre ma mère mal à son aise...*“

În schimb *Les jumeaux de Bergame* se bizue pe un simplu qui-pro-quo. Arlequin mai are un frate geamăn, perfect asemănător, cu care își face dificile, pînă la clarificare, raporturile cu Rosette. Tocmai această piesă a fost tradusă de praporgicul I. Florescu : [1]

Nérine
Je te suivrai partout

Arlequin
Comme il vous plaira ; la rue est libre.

Nérine
Je saurai ce qui tu fais, et où tu vas.

Nerina
O să mă țiu după tine.

Arlechin
Cum ei vrea ; drumul e slobod.

[1] *Gemenii din Bergam,* comedie de la Florian. Tradusă de praporgicul I. Florescu și tipărită din fondul ce a pus D. Căminerul I. Otitilișanul. București. În Tipografia : lui Eliad, 1836. (Repertoriul Teatrului Național).

Nerina

Să vedem ce o să faci, şi unde o să te duci.

Există şi un manuscris al aceluiaş text (ms. 210) moldovenizant care pentrucă pomeneşte de tipografia Eliade, poate să fie o copie după tipăritură.

Într-o comedie *Arlequin maître de maison* personajul nostru e în stare, din bunătate, a înapoia fiului repudiat al stăpînului său o avere pe care o primise în bună formă.

Neglijăm alte cîteva mici opere ale lui Florian *(Tobie, poème tiré de l'Ecriture sainte, Ruth, églogue tiré de l'Écriture sainte, Contes en vers, L'enfant d'Arlequin perdu et retrouvé, comédie, Le duc d'Ormond, comédie, Jeannot et Colin,* comedie după Voltaire, *Héro et Léandre, monologue lyrique)* şi semnalăm doar *Le baiser,* mică feerie în gustul lui Gozzi. Alamir iubeşte pe Zélie, Phanor vrăjitorul le-a făcut un farmec, după care nu trebuie să se sărute înainte de seară. Tinerii, natural, nu pot răbda, însă bătrîna zînă Birène face un miracol, produce prematur înserarea. O astfel de compoziţie n-a atras nici un român.

În schimb au fost citite fabulele şi Gr. Alecsandrescu imită trei : *Le Renard qui prêche (Vulpoiul predicator), Le Rossignol et le Paon (Privighetoarea şi păunul), Le perioquet (Papagalul* şi *celelalte paseri).*

Încheierea este că s-a tradus în româneşte înainte şi pînă la jumătatea secolului XIX cea mai mare parte din opera lui Florian. Limba idilistului francez este de o limpiditate surprinzătoare, inocentă, fără perfidii ironice. Florian e un sentimental şi asta i-a dat circulaţia enormă în Europa. Arcadic tardiv şi romantic prematur, el nu dă impresia de a inventa o şcoală ca Chateaubriand, care intimidează prin expoziţia de mari mijloace. Toată atenţia cititorului, pentru care s-a rupt cămaşa de mătase a limbii franceze, cade asupra poeziei simplităţii, a bunătăţii şi-a virtuţii. Astfel Florian a devenit un autor pentru mame şi pentru boieri, iar în teatru sursa elevilor de Filarmonică amatori de piese într-un act, şi aliment sufletesc pentru corneţi şi prapurgici. Din cauza chirilicei şi a stilului de psaltichie, sensibilul Florian, literat de berjeră, cîntă în limba română, pe nas, ca Anton Pann.

Benjamin Constant și studiul grecilor

Într-una din vizitele la Goethe, în Weimar, Benjamin Constant ia parte la o conversație interesantă asupra coborîrii lui Ulise în Infern și asupra tabloului lui Polygnot de la Delfi reprezentînd acest mit. În drum de la Ellwangen la Allpech, Constant citește trei tragedii de Sofocle, *Electra* și cei doi *Oedip*. La Ulm citește *Antigona* și recitește *Ajax* și *Filoctet*. Între Schaffhouse [sic] și Lentzbourg citește *Medeea* și *Fenicienii* de Euripide. „*Tout en courant la poste, j'ai lu Euripide*". Mai departe „*j'ai achevé Eschyle et commencé Thucydide*". E adevărat că Benjamin Constant pregătește o carte *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développments*. Dar ce mai baie în mările Greciei ! Constant iese, ca și Odiseu din valuri, alb de sare clasică „*Je vivrais cent ans que l'étude des Grecs me suffirait.*" Între lecturile grecești, Constant cultivă ideile cele mai generale. „Goethe mă vizitează. Conversație interesantă asupra geografiei celor antici. Serată la Schiller. Lectură a două scene din *Wilhelm Tell.*" „Am citit în trăsură un tratat asupra chipului cum cei vechi vedeau sinuciderea." „Am o dispută cu Schlegel asupra lui *Don Quijote.*" Traiectul de la Berna la Payerne : „Discuție cu Schlegel asupra ideilor religioase. El crede că toată școala noilor filosofi germani, că originea ideilor nu trebuie căutată în impresia obiectelor exterioare ci în inima omului." „Am citit *Prolegomena ad Homerum* de Wolff." „Fac o plimbare cu Schlegel și Sismondi : se consideră mutual ca nebuni. Filosofia franceză care nu recunoaște decît experiența și noua filosofie germană care speculează numai *a priori* nu pot, nu zic să se înțeleagă, dar nici măcar să se explice." „Am citit o lucrare a lui Bonstetten asupra exactității lui Virgil." „Am început lectura expediției celor zece mii de Xenofon... Iau masa la ducesa de Curlanda. Am o conversație cu frații Schlegel." Lyon : „Petrec seara la Quirin Casenove... Îl întîlnesc aci pe Dubois, prefectul de poli-

ţie... Mi-a arătat biblioteca sa, superbă în clasici, în filologi şi anticari." Constant are necazuri cu Mme de Staël, scene furtunoase. Cu toate acestea joacă teatru veritabil împreună cu ea : „Repetiţie în costum a *Andromacăi.* Rolul meu va merge bine..."

Un modern, trăind în cel mai tumultuos prezent, cunoscător al culturilor septentrionale (*„De quatorze à seize ans j'ai été dans une université d'Allemagne... De seize à dix-huit ans j'étudiai à Edimbourg..."*), în intimitate cu spiritele europene cele mai vaste ale epocii sale (Goethe, Schiller, Schelling, fraţii Schlegel, Sismondi etc.) care a scris *Adolphe,* un roman de analiză la înţelegerea oricărei femei pasionate, el cutreeră drumurile Europei în timpul imperiului lui Bonaparte, cu Sofocle şi Euripide în sacul de călătorie. Iată un clasic. Ce este dar un clasic ? Un om, care fără să se abstragă din prezent are statornic înainte imaginea Greciei antice, a unei culturi care, pentru Europa, reprezintă cea mai clară şi rotundă manifestare a spiritului uman. Clasicul nu imită, nu pastişează, nu fură teme perimate, priveşte prezentul *grecește,* aceasta-i tot. Ceea ce făceau platonicienii în academie, făcea şi Benjamin Constant în diligenţă, împreună cu tovarăşii de călătorie, şi va face şi azi, în expres sau pe transatlantic, spiritul cu educaţie elină, care n-a pierdut legătura cu prototipul culturilor europene (În Asia, clasici pot fi Confuciu, Buddha, ei sînt, acolo, greci). A fi clasic înseamnă a păstra tradiţia, care te întinereşte readucîndu-te mereu la liniile cele mai simple. Acum putem să înţelegem sensul articolului sainte-beuvian despre Bonstetten *„ou le Vieillard rajeuni".* Benjamin Constant notează în jurnal [1] *„Que de jeunesse il y a encore dans la tête de cet homme de soixante ans ! Il va se mettre à apprendre le grec. S'il continue ainsi, il mourra très instruit."* Ultima frază pare o ironie, ceea ce şi este, într-un spirit foarte subtil şi grav. Bonstetten era pe cale de a se mîntui, ca un creştin care începe să creadă. În Paradis, întrevedea Elada eternă. În ciuda paradoxului rezultat din eliminarea perspectivei metafizice, „a muri instruit" e o frumoasă filosofie a senectuţii, un apus demn. Sainte-Beuve,

[1] Benjamin Constant. *Journal intime.* 1804—1816. Nouv. éd. par Paul Reval. Paris, Stock, 1928.

care înainte de a muri comenta pe Homer cu ajutorul profesorului grec Pantaiodès, emula cu „*le vieillard rajeuni*". Regimul grec al spiritelor, aplicat la viața imediată, fără umbră de arheologie, surprinde într-o notă a lui Constant despre o vizită la madame Pourrat. Se vorbește despre moartea domnului Necker. Doamna Pourrat produce această dilemă : „De ce s-ar fi temut de moarte domnul Necker ? El trebuia să-și zică astfel : Ori sufletul este nemuritor ori nu este. Dacă este, n-am de ce să mă tem ; dacă nu este, teama e de asemeni neîndreptățită."

★

Este momentul de a reciti *Adolphe,* acest roman grec. Eroina fiind de fapt doamna de Staël, foarte puțin travestită, să examinăm concepția erotologică a ilustrei amfitrioane din Coppet. Eroii bărbați ai d-nei de Staël exprimă idealul masculin al romancierei. O însușire cerută și realizată de toți este pasiunea, iar ceea ce se critică din punct de vedere sexual e în general răceala introdusă de factorul rațional. (Vezi *Jurnalul* lui Benjamin Constant : „*Resté seul avec Mme de Staël, l'orage s'élève peu à peu. Scène effroyable jusqu'à trois heures du matin sur ce que je n'ai pas de sensibilité, sur ce que je ne mérite pas la confiance, sur ce que mes sentiments ne répondent pas à mes actions.*") Ca și Stendhal, d-na de Staël pare convinsă că pasiunea focoasă lipsește bărbatului francez, de aceea amantul aparține unei alte națiuni. D. de Serbellane din *Delphine,* adorator al unei d-ne d'Ervins, e italian. Notabil la el este faptul că poate combina ardența meridională cu flegma britanică. E un om „prea stăpîn pe sine". „Ținuta sa are mult farmec și dignitate ; fața prezintă expresia oamenilor din Sud, iar manierele lui te-ar face să crezi că este Englez. Contrastul figurii sale însuflețite cu accentul calm și conduita mereu măsurată oferă ceva foarte picant. Sufletul lui este puternic și serios. Cusurul, după mine, este de a nu înlătura complet un sentiment de stînjenire chiar la cei care-i sînt scumpi ; e în așa grad stăpîn pe sine, încît simți mereu un fel de inegalitate în raporturile cu un om care n-a scos în cursul unei zile niciodată un singur cuvînt involuntar." Léonce are sînge spaniol, e impulsiv, gelos

(însușiri plăcute unei femei), însă obsedat de noțiunea onoarei și deci sclavul opiniei publice. D. de Valorbe, care urmărește pe Delphine cu asiduitățile sale și care chiar se sinucide din pricina ei, e francez. Cusururile lui sînt indiscreția și inoportunitatea, note foarte des atribuite amantului gallic. Defectul capital al lui Oswald, eroul din *Corinne ou l'Italie*, este ca și al lui Léonce, de a ține prea mult la opinia publică. Familia, și în formă postumă chiar tatăl său, i-au interzis să ia în căsătorie pe Corinne, care este englezoaică pe linie paternă, și i-au recomandat o soră vitregă a acesteia, pe suava Lucile. Părerea tatălui lui Oswald era că un englez trebuie să fie întîi cetățean și să-și ia o femeie domestică, mediocră, capabilă de a crește copiii. Talentul nu are de a face cu fericirea casnică. Apăsat de acest aviz de dincolo de mormînt, Oswald ezită multă vreme de a lua în căsătorie pe Corinne, apoi crezînd că s-a convins îndeajuns de inconstanța acesteia (printr-o judecată de altfel pripită) se căsătorește cu Lucile, spre disperarea și moartea Corinnei. Lucile avea un fel de frigiditate combinată cu bigoterie catolică. O bună parte a romanului e prinsă de impresii, de altminteri interesante și juste, asupra Italiei. Concluzia ultimă e cosmopolitismul în materie de energie umană. Se face critica națiunilor. Contele d'Erfeuil e tipul francezului. Suportă vicisitudinile cu nepăsare, cu un amestec de curaj și frivolitate, este agreabil în societate dar suficient, lipsit de curiozitate. (Tot *Jurnalul* lui Constant : „*Un des invités, M. Delandrine, croit que le prussien, est une autre langue que l'allemand. L'ignorance de mes chers compatriotes est pour moi une suite continuelle de surprises.*") El nu-și dă osteneală de a învăța o limbă străină și așteaptă ca toți să-i vorbească franțuzește. (Însă se spune că Mme de Staël, la Weimar, i-a amețit pe toți vorbind franțuzește, afară de faptul că avea o viteză extraordinară în elocventă ; Wieland către prințesa Isenburg : „*Wie sie schreibt, so spricht sie ; und wenn sie nicht so unsäglich schnell spräche, dass ein armer Allemand der angestrengtesten Aufmerkamkeit ungeachtet, im ganzen wenigstens ein Viertel von ihrer Konversation verlöre, so möchte man sie tagelang reden hören*" ;

Schiller[1] previne pe Goethe „*man müsse sich ganz in ein Gehörorgan verwandeln, um ihr folgen zu können*".)[2] Prințul Castel-Forte e plin de noblețe și fidelitate, dar apăsat de aerul de resemnare caracteristic italienilor epocei, cel puțin după d-na de Staël. Imoderațiunea pasională e ceea ce observă autoarea în Italia : „Popoarele din Sud trec adesea de la agitația cea mai mare la cel mai profund repaos : unul din contrastele caracterului lor este lenea unită cu activtatea cea mai neobosită..." Autoarea mai remarcă simplitatea nobilimii, lipsa de tiranie a opiniei publice, respectul pentru dragoste. Cineva voind să viziteze o prințesă capătă de la servitor răspunsul că doamna nu primește pe nimeni fiind „*innamorata*". D-na de Staël visa perfecționarea calităților meriodionale prin însușiri nordice, „trouver une personne à la fois susceptible d'enthousiasme et d'analyse, douée comme un artiste et capable de s'observer elle-même..." Corinne însăși temperează calitățile italiene prin calități britanice și năzuește la o înțelegere mai largă prin studiul literaturilor străine. Ca și Mme de Staël. Una din cauzele grațiilor ei „*c'est la réunion de tous les charmes qui caractérisent les différents nations*". Ea realizează în cîmp spiritual acel amestec care din punctul de vedere al rezultatelor fizice încînta pe la 1600 pe călătorul Francesco Carletti, cu privire la femeile din Goa.

Acum știm care era idealul viril al D-nei de Staël. În parte Benjamin Constant îl îndeplinea fiind foarte capabil de analiză și cosmopolit. Constant detestă îngustimile naționale : „*Schlegel, qui a moins de grâce, pas plus de cohérence dans les idées et qui a des opinions absurdes, c'est cru une grande supérieurité sur Biot parce que celui-ci discutait comme un Français. Et je ne doute pas que Biot ne se soit jugé très supérieur parce que Schlegel discutait comme un Allemand.*" Deși nu gustă abstruzitatea germanilor, Constant le recunoaște competența : „*Quand je cause avec les lettrés allemands, je me retrouve toujours dans mon élément parce qu'ils connais-*

[1] *Briefe deutscher Klassiker,* herausgegeben von Albert Haneis, Leipzig, Dieterich, 1841.

[2] Apud Eduard Engel. *Goethe, der Mann und das Werk.* Fünfte Auflage. Berlin, Ehbock, 1910, p. 422.

sent ce dont ils parlent. Quand je parle avec des Français, ils me contradisent avec tant d'assurance sur des choses que je sais mieux qu'eux, qu'à la fin c'est moi que je soupçonne de ne rien savoir." Deficienţa autorului lui *Adolphe* ar fi constat în apatie şi inconstanţă, la care de altfel pacientul avea argumentele sale : „*Je voudrais qu'on ne me demande pas de l'amour, après dix ans de liaison, lonsque nous avons tout près de quarante ans, et que j'ai déclaré deux cents fois, depuis longtemps, que de l'amour je n'en avais plus*". D-na de Staël avea un exces de pasiune, exprimat în „*convulsions de douleur et de rage*" care „*faisaient peur*". Totul la d-na de Staël este despotic şi torenţial : „*Lettre de Mme de Staël. Quelle furie ! Mon Dieu, délivrez-nous l'un de l'autre !*" „*Elle est arrivée, elle s'est jetée à mes pieds, elle a poussé des cris affreux de douleur et de désolation.*" „*M-me de Staël reprend son caractère terrible.*" „*Je reçois une lettre de M-me de Staël. C'est l'ébranlement de l'univers et le mouvement de chaos... Tous les volcans sont moins flamboyants qu'elle. Qu'y faire ? La lutte me fatigue, couchons-nous dans la bargue et dormons au milieu de la tempête.*" „*J'annonce une rupture decisive... Fureur...*" Probabil că d-na de Staël făcea şi teatru în scopul unei exibiţii pentru cercurile intelectuale europene. Aşa se explică uşurinţa cu care trece de la furia reală, la furia scenică. „*Le soir j'ai une scène épouvantable avec M-me de Staël*" ; „*Représentation de Phèdre. M-me de Staël joue admirablement*". Lamentabil pentru Constant este faptul că prietena de un deceniu e un „*homme femme dont la main de fer m'enchaîne*". „*Singulière femme ! Sa domination est inexplicable, mais très réelle sur tout ce qui l'entoure. Si elle savait se gouverner elle-même, elle gouvernerait le monde !*" „*Je n'ai jamais vu une femme meilleure, ayant plus de grâce et de dévoument, mais je n'en ai jamais vu une qui ait des exigences plus continuelles, sans s'en apercevoir, qui absorbe plus la vie de ce qui l'entourre et qui, avec toutes ses qualités, ait une personnalité plus avouée ; toute l'existence, les minutes, les heures, les années doivent être à sa disposition. Et quand elle se livre à sa fougue, c'est un fracas comme tous les orages et les tremblements de terre.*" D-na de Staël e *das Knaben-Mädchen* a lui Goethe, devenită teribilă, în drum către cincizeci de ani. În invaziunile

ei cu totul indecente, multiple și simultane, intra o bună proporție de maternitate. Își alege bărbați mai tineri decît ea și în vreme ce ține socoteală de toți pașii lui Benjamin Constant, se interesează de un tînăr de 24 de ani, Prosper de Barante, și de un altul, cam de aceeași vîrstă, Eugène de Rocca, ofițer de cavalerie, rănit grav în Sierra Morena și cu care va avea un copil. Cu o fată de la Constant, cu doi băieți de la întîiul bărbat, îndrăgostită de doi tineri, d-na de Staël nu vrea să dea drumul lui Benjamin. Îi face scene grozave, vine despletită, cu pieptul gol, în casa în care se ascunsese amantul fugar și, urlînd, îl scoate afară, îl împinge în trăsură, l-aduce triumfal la Coppet. Cu toate astea, mai înainte Constant se oferise a o lua în căsătorie. „*Aux premiers mots, Germaine se met à hurler. Branlebas dans toute la maison. Les amis, les enfants accourent.*“ Cu cei doi băieți de mînă, d-na de Staël denunță pe mizerabil : „Iată omul — zice — care-mi propune ruina voastră sau moartea mea. Dacă îl iau de bărbat, sînteți ruinați, dacă mă părăsește, mor.“ Nu voia, mai spunea ea, „*désorienter l'Europe*“ prin schimbarea numelui. Și fiindcă Benjamin Constant n-admite să rămînă simplu amant, Fedra de la Coppet ia o batistă, o leagă în jurul gîtului, încearcă să se stranguleze. E nebună în toată puterea cuvîntului. Puțin după asta, la 46 ani, naște un copil, conceput cu Eugène de Rocca.

Constant a transfigurat foarte puțin situațiile în *Adolphe*, slăbindu-le, evitînd portretul plastic al Ellénorei, servindu-se numai de abstracțiuni. Și așa, aluziile la moralitatea eroinei trebuie să fi fost foarte dureroase pentru d-na de Staël care avu norocul să moară curînd după apariția cărții [1]. Micul roman nu se susține decît prin definiția nu se poate mai limpede a unui raport erotic posibil : legătura între un om tînăr cu o femeie mai vîrstnică, prelungită din caritate și res-

[1] Orice altă ipoteză cu privire la identitatea eroinei e insignifiantă în fața figurii d-nei de Staël fiindcă Europa (frații Schlegel, Sismondi, Bonstetten, etc., etc., martori la acest scandal erotic) nu recunoaște decît cazul Benjamin—Germaine și neglijează dubletele. Din punctul de vedere al romancierului toate femeile sînt egal de obsedante (deci și Anna Lindsay și Charlotte de Hardenberg și oricare alta), romanul compromite postum numai pe ilustra d-nă de Staël, definită cu o malițioasă luciditate.

pect peste indicaţiile naturii. Ellénore nu e o femeie genială, păstrează totuşi cîteva trăsături ale d-nei de Staël. „*Souvent elle était rêveuse et taciturne; quelquefois elle parlait avec impétuosité. Comme elle était tourmentée d'une idée particulière, au milieu de la conversation la plus générale, elle ne restait jamais parfaitement calme... On l'examinait avec intérêt et curiosité comme un bel orage.*" (Nu-i de mirare că d-na de Staël a murit de apoplexie !) „*Elle parlait plusieurs langues, imparfaitement à la vérité, mais toujours avec vivacité...*" şi Ellénore este obsedantă, imperioasă : „*Deux heures de séparation lui étaient insuportables. Elle fixait avec une précision inquiète l'instant de mon retour.*" Acuză de uscăciune pe Adolphe, îi face un proces sgomotos : „*La conversation avait pris une direction orageuse.*" Relaţiile între amanţi devin furibunde : „*Une fureur insensée s'empara de nous : tout ménangement fut abjuré, toute délicatesse oubliée. On eût dit que nous étions poussés l'un contre l'autre par des furies. Tout ce que la haine la plus implacable avait inventé contre nous, nous nous l'appliquions mutuellement...*" La Ellénore lucrează amorul propriu al femeii în declin, văzîndu-se dispreţuită, la Adolphe oboseala. „*C'est un affreux malheur de n'être pas aimé quand on aime ; mais s'en est un bien grand d'être aimé avec passion quand on n'aime plus.*" Ca şi M-me de Staël, Ellénore face o poliţie strînsă în jurul amantului, încearcă a-l excita cu atenţiile pentru alţi tineri ; „*...pourtant elle s'alarmait de ne me voir aucune inquiétude*". Nu-i nici un chip de scăpare pentru eroul prea slab, cu tot ajutorul dat de un prieten matur, şi autorul decide ca eroina să moară printr-un atac de delir, cînd îşi dă seama că nu mai este nimic de făcut.

Benjamin Constant, limitînd în manieră clasică tema, a lăsat afară o altă desvoltare posibilă a romanului. Sila lui Adolphe nu provine din dispariţia dragostei, ci dintr-o fire independentă, fugoasă, repede blazată, doritoare de glorie. Constant scrie în jurnal : „*...je préfère la gloire littéraire au bonheur...*" Sau : „*Je mourrai sans avoir rien fait pour cette gloire tant désirée, doué que j'étais de facultés universellement reconnues*". Izbăvirea de opresiune o vede o clipă alături de o fată de 16 ani. Cu toate astea, se căsătoreşte a doua oară cu o femeie căsătorită pentru a treia oară, pe care o cunos-

cuse înainte de a se mărita, o germană, Charlotte de Hardenberg (nu cumva rudă cu Hardenberg-Novalis ?) și de care se plictisește numaidecît : „*Quelle peste que le mariage !*“ „*Pourquoi me suis-je remarié ? Sotte situation, sotte chaîne ! Autrefois j'étais entraîné par un torrent* (Torentul este d-na de Staël). *Aujourd'hui je succombe sous le poids d'un fardeau.*“ „*J'ai dîné avec tous les Hardenberg du monde.*“ Cu prima ocazie, Banjamin Constant se asvîrle în politică, imperturbabil prin toate contradicțiile, întîi în „*les cent jours*“, apoi ca deputat al opoziției sub Restaurație, debitor de discursuri aplaudate în Cameră [1].

[1] *Discours de M. Benjamin Constant à la Chambre des deputés* I—II, Paris, Ambroise Dupont, 1828 ; Cfr. și *Mémoirs sur les Cent jours*, nouv. éd. Paris, Pichon et Didier, 1829.

Hegel estetician

Estetica lui Hegel este sau neglijată ca pură speculație sau interpretată cu o terminologie care o desface de orice contact cu preocupările noastre. Cu toate acestea Hegel nu spune mai puțin decît oricare alt estetician și ideile lui rămîn actuale. Vom folosi un limbaj mai modern, de altfel scos în cea mai mare parte din Hegel însuși.

Universul este Spiritul absolut devenit concret printr-o explicație istorică de formă dialectică. Ce înseamnă însă *Spirit ?* Nota esențială, unica în sens absolut, e aceea de a fi un subiect, de a se simți și declara Eu. Modul de *Existență* al *Spiritului* este deci liric. Nu-i posibil însă un lirism, fără desfășurări epice. Cînd zic, fie și mental, *Eu*, am și luat cunoștință de un eveniment interior acustic. Revenirea la spiritul absolut printr-o concordie a spiritelor umane, care ar putea fiecare zice Eu în numele Divinității este o utopie metafizică. Îndată, ca să existe, acel moment static ar da naștere unei diferențe în sînul său și istoria ar începe din nou. Prin urmare lirismul se realizează epic, subiectul se afirmă printr-un obiect. Fenomenologia Spiritului absolut are două traiecte : natura și comunitatea subiectelor umane. Eul individului este un moment din psihologia absolutului, un concret în cuprinsul subiectului divin. Ideea este concept ca instrument de cunoaștere, un discret, însă totdeodată un concret, fenomen spiritual. Toate aspectele psihice sînt reductibile la spirit (ca lirism). Simțirea, de pildă, „*ist die unbestimmte dumpfe Region des Geistes*". Natura însăși, firește, este spiritul căzut în regiunea cea mai inertă, în obiect. Nu trebuie trecut cu vederea la Hegel că fenomenul cel mai apropiat de Spirit este ideea, adică în fond gîndirea logică. Oricît ar insista, în artă, Hegel asupra concreteței, este evident că orice manifestare naturală ori artistică trebuie să sugereze lirismul absolut prin sensibilizări

ale ordinei abstracte, deși nu pe calea propriu zisă a reflecțiunii.

Hegel nu scrie o „*Calistică*", fiindcă excludea principial „*das Naturschöne*" ci o „*Philosophie der schönen Kunst*". Frumosul artistic fiind un produs al spiritului liber este mai semnificativ decît frumosul natural și se poate zice că Dumnezeu e mai onorat de ceeace face spiritul uman, decît de zămislirile și chipurile Naturii *(dass Gott mehr Ehre von dem habe, was der Geist macht, als von den Erzeugnissen und Gebilden der Natur)*. Scopul artei este reprezentarea sensibilă a absolutului și frumosul se determină ca aparență sensibilă a Ideei *(Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee)*. În fond deci religie, artă, filozofie au același obiect: adevărul ca concept al spiritului absolut. Însă în măsura în care conceptul se încorporează în lumea sensibilă el devine idee. Așadar, ideea este unitatea concretă a conceptului cu obiectul, spiritul devenit real. Frumosul în natură e idee, realitate ideală spunînd plastic despre spirit. În artă frumosul apare ca o idee mai determinată și se cheamă ideal. Spiritul nu se exprimă direct în natură ci prin mijlocirea unor determinații subiective ale sale, adică a reprezentărilor pe care oamenii și le fac despre frumos și care sînt variabile geografic și istoric. Citind atent pe Hegel constatăm că el face un mic pas către teoria intuiționistă a lui Croce, după care arta este mai întîi expresie interioară, realitate unică în care fond și formă sînt numai abstracții ale analizei iar transportarea în afară un act secundar. Într-adevăr, ce este idealul ? Spiritul însuși în abstracțiune nu, căci e o determinație, un produs al fantaziei creatoare oricît de tematic și de schematic. Noțiunea canonică de *Zevs* este o imagine. Idealul ar fi dar concreteța subiectivă a ideei de frumos *(die ideale Kunstgestalt)* iar opera de artă însăși concreteța obiectivă a idealului (abstracțiune doar prin raport la obiectul sensibil). Precum vedem, frumosul rezultă dintr-o negație, căci el răsare din anularea absolutului în obiect, din care apoi iese o nouă afirmație a Divinului, în chipul creației naturale ori artistice.

Întrucît frumosul în natură se exprimă direct, fără mijlocirea idealului, el n-atinge perfecțiunea. Ca revelație a spiritului, el trebuie să se caracterizeze prin subiectivitate. Unde

n natură întîlnim o pseudo-raţiune interioară, un *Fürsichsein*, a în viaţa spirituală, un „suflet", putem vorbi de frumos. stfel soarele cu planetele constituie un sistem şi soarele ar ărea a fi raţiunea lor interioară. De fapt el rămîne un ele- ent exterior. Viaţa organismelor sugeră mai mult decît sis- emul planetar dependenţa subiectivă, întrucît dăm de un xterior care exprimă un interior. La om, ochii sînt simbo- rile organice ale spiritului. Mişcarea animalelor trădează nalitatea. Este totuşi o mişcare arbitrară a instinctului, nu tmica logică, plină de semnificaţie, a muzicii şi a dansului. ristalul natural posedă şi el subiectul său în sensul că forma i regulată nu este efectul contingenţelor ci al unei raţiuni ntrinseci.

Constatăm că Hegel caută în lirismul naturii, nu dezordinea motivă, ci caractere logice : regularitatea, ordinea legală, si- etria. Avem doi ochi, două braţe, două picioare. Aşadar nu leea propriu zisă de propulsiune subiectivă interesează în ncţia braţelor, cît aceea de simetrie. Organismul om este n obiect simetric, şi prin asta o imagine a subiectului abso- t. Deficienţa frumosului natural nu-i atît imperfecţiunea, cît ptul că nu e un produs al omului. În artă preţuim spiritul a factor activ, bucuria de a recrea universul. „*Ernst ist das eben, leiter ist die Kunst*", cum zice Schiller. Jubilaţia facerii, iar sub forma fericirii în durere şi a voluptăţii în suferinţă ste totul. Natura e proză, arta e poezie, iar poezia este „*ein emachtes*", caracterizată prin „*das Energische*". Vasăzică şi egel afirmă ca şi P. Valery că arta e industrie, dînd sentimen- l de univers. Raţiunea ei este efortul lucid. Vorba : „Maestrul rouet zice : plîng şi Shakespeare plînge", dacă ar fi luată în rios, ar însemna că Shakespeare e un rău poet. Căci ficţiunea lînsului constituie esenţa artei, care e faptă ideală.

Idealul se determină prin anume elemente (Hegel are bsesia triadelor !). Întîi este condiţia cosmică generală. Astfel, n timpul mitic al eroilor individul acţionează ca un vîrf con- et al totului, prin raţiuni particulare. Ei nu sînt morali ci irtuoşi. Răzbunarea lui Orest contrazice raţiunea şi dreptul, e totuşi o motivare personală. În condiţiile moderne desfă- rarea subiectului unui monarh ori unui general e cu totul grădită de factori obiectivi. Azi fiece individ este respon-

sabil de greşelile sale, în timpul ideal eroic individul e inclu
în colectivitate şi vina strămoşului cade şi asupra sa. Vin
apoi situaţia. Întîi este „*die Situation der Situationslosigkeit*"
situaţia lipsei de situaţie. Hegel se referă la liniştea rigidă
statuilor egiptene şi greceşti din epoca arhaică, la seriozitate
nemişcată şi grandioasă a acestora. Se gîndeşte la ceeace a
numim hieratism, atrăgînd seama asupra unei arte care în
toarce ochii de la efemer. Altă situaţie este aceea „*inofensivă*
a artei greceşti (Apollo de Belvedere bunăoară) care ia o poz
ţie însă fără coborîre în real. Ar fi poziţia abstractă a statuarie
eline. În fine vine „*coliziunea*", poziţia ofensivă, dînd naşter
unei disonanţe. Este situaţia dramatică prin excelenţă, căre
îi dau naştere condiţii curat fizice ori spirituale. Între altel
ura între fraţi, diferenţele de naştere (sclavie, rasă), pretenţi
la prerogative, deosebirea de temperament (gelozia lui Othello
Întrucît e vorba de împrejurările fatale, Hegel nu-i de părer
a li se da excesivă importanţă. Omul raţional dispreţuieşt
nedreptatea şi-şi recapătă astfel libertatea morală. În gener
Hegel cere coliziunii să fie inteligibilă, să nu se coboare
bizarerie.

Pentru Hegel pasiunea rămîne o formă joasă şi obscur
a spiritului şi de aceea în locul expresiei „*Leidenchaft*" cer
folosirea în sens grec a termenului *pathos*. Arta e patetic
fiindcă numai oamenii au pathos, o tensiune raţională (n
însă reflexivă) a sufletului. De aceea pathosul nu trebuie
degenereze în slăbiciune organică, nici în furie sau în marott
Timon Athenianul a devenit mizantrop. Lucrul este explicab
pathosul lui nu-i însă rezonabil. Ar urma că după Hegel m
niacalul e neliterar ca şi iraţionalul în genere.

Pînă aci determinaţia a fost de ordin interior. Hegel st
diază şi determinarea exterioară a idealului. Aci trebuie
reţinem că individul trăieşte într-un „*Lokal*" care poate să f
„*die äussere Natur*", dar totdeodată patul, scaunele, ceea
azi numim interior.

Opera se scrie apoi pentru un public cu particularităţi
lui, de către un autor care este produsul vremii lor. Oricît
universală, o operă are nevoie de un comentar istoric, ge
grafic. Trecutul însuşi nu ne aparţine decît cînd este al n
ţiunii noastre „*oder wenn wir die Gegenwart überhaupt*

ine Folge derjenigen Begebenheiten ansehen können", ceeace tot una a spune că trecutul trebuie adus la prezentul nostru.

Opera e produsă de un artist. Întrucît e „poezie" facultatea respectivă este fantasia. Geniul înseamnă energia subiectivă de a produce, talentul ar fi dexteritatea de a transcrie. Dacă geniul este înăscut, se pot admite și înclinări deosebite ale popoarelor (Grecii pentru epică, Italienii pentru muzică). Hegel vorbește și despre inspirație. Atenția lui cade mereu asupra factorului rațional. Original nu este excentricul ci acela care a exprimat complet subiectul în obiect. Condamnă pe Jean Paul, precum și „*die Poesie der Poesie*", poezia care în loc să exprime subiectul liric, vorbește despre actul însuși al poeziei, degenerînd în cea mai plată proză.

Apoi Hegel trece la formele speciale de frumos artistic care sînt după el : arta simbolică, arta clasică și arta romantică.

Simbolică este arta în care conceptul n-a fost cu totul absorbit în obiect, rămînînd încă abstract și doar figurat printr-un semn. Arta simbolică se semnalează prin două planuri, prin ambiguitate, și avînd la bază un universal neredus în obiect care reclamă interpretarea. Mitologia este o astfel de artă. Hegel distinge o simbolică inconștientă și una conștientă. Cea dintîi e profesată îndeosebi de mitologiile religioase. Adesea, simbolica ia un caracter fantastic, grotesc. Colosalitatea simulacrelor indice, monstruozitatea lor, e un mijloc inconștient de a traduce noțiunea de universalitate. Sublimul însuși ar intra în arta simbolică și ar fi chipul de a intui în negația particulară a Totului — Divinul însuși ca substanță. Panteismul ar fi un mod al sublimului.

În simbolica conștientă, Hegel enumeră formele de artă analogică : Fabulă, Parabolă, Proverb, Apolog, Ghicitoare, Alegorie, Metaforă, Poezia didactică și descriptivă etc. Într-un fel, aci intră didacticul ca rațional simbolizat, fără a fi propriu zis incorporat. Cum simbolismul modern nu ar ieși din definiția lui Hegel, întrucît și el folosește metoda celor două planuri, ar părea curios ca o artă aproape hermetică cum e cea buddistă și simbolistă să stea alături cu fabula didactică. Totuși Hegel are dreptate. Simbolismul este și el didactic, în sens larg, fiindcă stîrnește un chin rațional care se satisface

exegetic. O singură eroare face Hegel. El exclude tactul, mirosul, dintre simțurile artistice, reținînd numai văzul și auzul ca singurele în stare să aibă vreun raport cu ideea. În felul acesta ignorează inefabilul simțurilor minore și funcția lor metafizică, prin care didacticul se sublimează în cunoaștere lirică.

Arta clasică se caracterizează prin aceea că îndeplinește întocmai idealul artistic, absorbind complet absolutul în obiect. Și fiindcă forma umană apare ca cea mai potrivită întrupare naturală a Spiritului, clasicismul cultivă omenescul, *das Menschliche*. Deși fizionomia omului e materială, ea oglindește spre deosebire de animal, Spiritul. „*Durch das Auge sicht man den Menschen in die Seele*" și în fine prin toată corporalitatea umană se exprimă caracterul spiritual. Acesta devine clar. Animalicul care constituia unul din elementele artei simbolice se degradează. Acea căutare monstruoasă și grotească de forme zoologice spre a sugera conceptul spiritului devine inutilă și animalicul rămîne acum să exprime nu absolutul, ci naturalul, imperfectul, nespiritualitatea. Lupta zeilor noi împotriva celor vechi, căderea Titanilor, simbolizează tocmai înlocuirea forțelor naturale și abstracte de către cele spirituale exprimate concret. Zeii elini nu mai sînt alegorii ale naturii (zei ai soarelui, ai mării) ci individualități reprezentînd universalul, logos-ul. Dar fiind individualități nu sînt Unul și Unicul ci fiecare cîte o divinitate particulară cu varietatea de însușiri a concretului.

Aci stă și insuficiența mitologiei grece, care e un produs al artei precum și al clasicismului îndeobște. Clasicismul nu atinge „*die Tiefen des Geistes*". Esteticește, am traduce situația așa: că după Hegel clasicismul face artă pentru artă, oprindu-se în stadiul finitului. Însă arta nu-i decît o treaptă în mergerea spre absolut și chiar ca artă ea are un scop superior artisticului pur. Clasicismul n-a rezolvat contradicția de la baza absolutului, subiectivitate infinită și existență, el a uitat că spiritul e proces și s-a oprit la o liniște artificială, suprimînd problematica, căzînd într-o anume indiferență.

Știm că în ordinea spirituală Hegel e socialist. Spiritul absolut se realizează în mediu etic, în comunitatea subiectelor umane. Politeismul elin duce la individualism, la o existență anecdotică a zeilor, într-o izolare egoistă, lipsită de viață, apoi

fatal la o anume trăsătură de „jale" (*„Trauer"*) care vine din aceea că zeii artistici ai clasicismului bănuiesc că un destin superior plutește peste placiditatea lor. Zeii greci sînt antropomorfi, de formă omenească, nu viața însăși. Noul zeu, Isus, se naște nu din artă ci din proză, adică din viață, el se întrupează în carne, suferă, moare și învie, arătînd o nouă etapă a încorporării spiritului prin om. În scurt, Hegel vrea să spună, din punctul nostru de vedere, următoarele : excesul de artă dăunează artei. Poezia nu trebuie să ignoreze proza care răsare ca o contradicție inerentă a convenției. Arta nu se poate abstrage vieții, ca rupere continuă a oricărei fixități.

Dizolvarea clasicismului a făcut-o lumea romană prin satiră. Romanii, refractari frumosului și individualismului, exaltau eticul și socialul, statalul, deocamdată doar în formă abstractă.

De aci se vede că, după Hegel, stilurile sînt istorice și sfîrșesc toate printr-o *„Auflösung"* cum se va întîmpla desigur și cu arta. Viziunea anti-individualistă a imperiului roman e o condiție dialectică a apariției romantismului creștin. Conținutul acestuia este subiectivitatea spirituală, conștiința identității spiritului prin toate formele contradictorii ale naturii. În termeni mai moderni, romanticul iese din izolare, toate glasurile lumii se interiorizează și mărturisesc un unic subiect. Romanticul redevine liric peste momentul prea epic al clasicismului, un subiectiv în funcție universală. Perspectiva se schimbă. Moartea, care la greci era o negație a vieții, apare la romantic o afirmare a Spiritului. Romanticul posedă deci sensul morții.

Isus s-a revelat om, ca și zeii clasici de altfel, însă pe de o parte un om adevărat, plin de contradicții și pasibil de moarte iar pe de alta un om exprimînd comunitatea spirituală a umanității. Iubirea religioasă, spiritul de comunitate, acestea sînt notele romantismului creștin. Cum pînă la realizarea spiritului absolut toate etapele rămîn niște abstracțiuni, este evident că nici un om nu poate experimenta afirmarea absolutului în umanitate prin sacrificiu și martiriu. Recurgem încă la procedee artistice și narăm *„die Geschichte Cristi"*.

Spiritul creștin se continuă însă în ordinea profană prin cavalerism. Acesta afirmă cu putere ascendența comunalului

asupra individualului, consacrînd anume sentimente : onoarea, iubirea, credința. Grecii cunoșteau mînia lui Ahile, ușor de potolit. Onoarea nu e în funcție de atingerea valorilor materiale ci a acelora sociale. Atingînd onoarea unui individ întuneci o imagine colectivă a personalității. Căci : „*Der Maasstab der Ehre geht... nicht auf das, was das Subjekt wirklich ist, sondern auf das, was in dieser Vorstellung ist*". Deasemeni iubirea e o afirmare a unei identități, o formă de dăruire și un prilej de ridicare de la individual la comunitatea spirituală. Hegel dă, firește, drept exemplu iubirea mistică a lui Dante pentru Beatrice. Credința e o iubire în ierarhie, afirmare și ea a eticului statal.

Caracterele romantice sînt deosebite de cele clasice. Ele nu pot fi niște „măști", abstracțiuni fixe. Infinitatea subiectivă a omului conduce la caractere fluente, explicîndu-se pe o coordonată. Dimpotrivă caracterele clasice se lăsau lovite de destin, fără esențiale modificări interioare, rămînînd la sfîrșit ceea ce erau la început. Deci Hegel respinge, ca romantic, caracterologia invariabilă, admițînd personalitatea contradictorie și evolutivă.

Prin raport la situație, romanticul cultivă aventura. Aceasta e o expansiune voluntară fără scop a spiritului, afirmîndu-se pe sine. Natura a fost des-divinizată, în ea nu este sens posibil. Tot sensul este în interiorul subiectivității. Orice întîmplare este dar o cazualitate curată, orice faptă epică o aventură gratuită. Cruciații înșiși, întrucît urmăreau un scop practic, salvarea Mormîntului, erau în plină aventură. Don Quijote, ca exemplificare a romanțiosului, se mișcă într-o lume ireală, căutînd valori acolo unde nu mai pot fi.

Fatal, romantismul degenerează și el. Căutînd spiritul peste tot, în măreț, sau în meschin, în fenomenalitatea prozaică a vieții, el ajunge să piardă din vedere obiectul superior care e subiectivitatea absolută și să cadă în contemplarea fenomenului însuși. Reapare o nouă imitație a naturii (neidealizată de astă dată), aplicată în contingente. Pictura cultivă portretul și *die Genremalerei*, literatura viața filistină, latura burgheză, individualistă, a societății. Cădem în realism. Se naște spiritul critic și humorul (altă etapă a satirei) care semnalează discrepanța dintre spirit și obiect.

În sistemul artelor, Hegel aplică același principiu al evoluției ei ca și în stiluri. Produsele artelor fiind opere ale spiritului — zice el — nu sînt lucruri nemijlocit isprăvite ci momente ale unei creșteri, înfloriri și degenerări. Frumosul e mai mult un rezultat decît un element simplu și a trecut prin complicațiile diversului, multicolorului, rigidului. Ideea evoluției genurilor a lui Brunetière se cuprinde embrionar aci. Prin excluderea tactului, gustului și mirosului, Hegel împarte artele în plastice (Arhitectură, sculptură, pictură), sonice (Muzica) și verbale (Poezia), însă adevărata diviziune se face în sensul evoluției stilurilor : întîi arhitectura, ca artă abstractă ; apoi sculptura ca artă clasică, apoi pictura, muzica, poezia, ca arte subiective. Chiar cînd va vorbi de arhitectura feluritelor stiluri (simbolic, clasic, romantic) rămîne clar că prin rigiditatea materialului arhitectura exprimă spiritul hieroglific, oricît în arhitectura romantică monumentul ar căpăta o semnificație în sine, prin individualizare. Principial, sculptura are drept conținut „*die geistige Individualität als das Klassische Ideal*". Temeiul ei este figura umană. Cu pictura și celelalte arte ne îndreptăm spre lirism, spre clar-obscurul vieții interioare infinite și contradictorii. Prin urmare, după Hegel, sînt de fapt două grupuri de arte : finite și infinite.

Expresia culminantă a subiectivului ni s-ar părea a fi muzica. Asta e părerea lui Schopenhauer, după care muzica are punctul de plecare în voința însăși. Misticismul acesta biologic nu-i pe placul lui Hegel. Spiritul se manifestă logic prin idee, așadar arta cuvîntului e superioară muzicii pure, ea e arta totală, participînd și de la pictură și de la muzică.

În rezumat, trecînd peste analizele parțiale, Hegel respinge didacticul sinonim cu hieraticul, nu-i satisfăcut cu finitul artei clasice, socotește ca o culme a stadiului artistic poezia (expresie a finitului romantic, contradictoriu, infinit atent asupra subiectivului), n-are sensul sugestivului și inefabilului, însă prin chiar aceasta, cerînd artei să lase deschise problemele, acuză o saturație de poezie, o concepție a mutației valorilor, și se îndreaptă spre lirismul speculației filozofice.

Metafizica burlescă a lui E. T. A. Hoffmann

Cine începe prin a citi nu cea mai bună scriere a lui E.T.A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, este izbit de faptul că nuvelistul german cultivă un gen vechi de cel puțin un secol și răspîndit mai ales în spațiul neo-romanic, deși nu absent în literatura germană mai veche, și anume romanul picaresc. Pare că citești pagini de Cervantes, de Lesage (ca să amintim nume mai curente), în fine de autori în linia și gustul *Etiopicei* lui Eliodor. Tehnica e aceasta : un erou povestește că un erou i-a povestit că un erou i-a povestit. Un al doilea erou povestește și el că un erou i-a povestit că un erou i-a povestit. Aceste două sau mai multe sisteme concentrice sînt împletite și acordate între ele pe diferite dimensiuni de timp, pînă ce intriga apare cititorului în toată migăleala ei. Procedeul atîtă curiozitatea o vreme, apoi sfîrșește, cînd autorul n-are măsură, prin a plictisi. *Elixirul dracului* lasă de la un moment dat o puternică impresie de fastidios. Dacă însă tehnica e veche, spiritul ei romantic și fiorul nou funcționează din plin. Vechiul element al destinului reapare ca damnare. Eroii nu se resemnează totuși ci caută să se mîntuie. Intră în joc împotriva factorului diabolic grația divină, care în *Die Elixierre des Teufels* se manifestă abia după ce păcatul și penitența au străbătut o lungă serie familială. Narațiunea e de fapt un tablou al eredității morbide, însă în termeni mistici. Pacienții au tare de ordin spiritual, sînt rău conformați pentru Paradis, și cura se face încet ca o încercare de îmbunătățire a condiției morale. Compendierea analitică a istoriei poate să dea cititorului o idee de emoțiile unui atare gen. Povestirea se presupune a consta din memoriile fratelui Medardus, păstrate în mînăstirea Capuținilor din B. și puse de prior la dispoziția autorului. Medardus se născuse în chiar clipa cînd murise tatăl său, la sanctuarul Teiului sfînt, în Prusia, unde familia venise în

pelerinaj. Iminența nașterii copilului fusese mîngîietoare pentru muribund, care făptuise odată un păcat de moarte și căruia o viziune îi dăduse încredințarea că rodnicia mamei era semnul iertării. Medardus nu-și dădea seama prin ce fenomen își aducea aminte din acea fragedă copilărie că un pelerin bătrîn, îmbrăcat în mod ciudat, obișnuia să se joace cu el, aducîndu-i din pădure mușchi colorat și pietricele, lăsîndu-i alături cîteodată un copil frumos de vîrsta lui, pe iarbă, în vreme ce bătrînul și mama priveau de pe o bancă. Odată un tînăr pictor spusese, văzîndu-i, însoțitorilor : „Priviți ! o sfîntă familie, iată ceva pentru mapa mea !“ Bătrînul îl alungase mînios : „Biet batjocoritor, vrei să fii un artist și în pieptul tău nu arde flacăra credinței și a iubirii ; operele tale vor rămîne moarte și rigide ca tine însuți“. Sfătuise totdeodată pe mamă să-și îndrepte copilul spre viața monahală, întrucît păcatele tatălui fierbeau încă în sîngele lui. Într-adevăr, întorcîndu-se acasă, mama duse pe micul Franz (așa se numea atunci) la stareța mînăstirii călugărițelor cistercense. Stareța luă pe băiat în mînăstire dîndu-l în creșterea unui preot. La șaisprezece ani Franz era trimis de stareță la priorul Leonardus de la mînăstirea Capuținilor, unde intră ca novice. Fiindcă Franz dorea să se călugărească, priorul, om fin și cultivat, încercă să examineze dispozițiile pentru viața ascetică ale tînărului și-l întrebă acoperit dacă era pur. Asta deșteptă lui Franz atenția asupra interesului ce-i stîrnea prezența surorii maestrului concertist. După întrevederea cu priorul, tînărul merse pînă acolo cu aprinderea încît sărută mănușa lăsată de fată pe scaun, lîngă pian, la o reuniune muzicală. Franz auzi cum fetele venite la concert chihoteau și fu cuprins de rușine. În fine, ceru cu hotărîre să fie călugărit. După cinci ani de viață monahală noul frate Medardus este invitat de prior să preia postul de păzitor al relicvelor pe care le avusese fratele Chiril, acum bătrîn și slab. Chiril îl duse în camera de depozit și Medardus nu se putu abține (diavolul ereditar începea să lucreze în el) de a nu face oarecare observații ironice asupra imposibilității de a se găsi atîta lemn din crucea Mîntuitorului. Un răutăcios, chiar dintre călugări, spusese că din lemnul sfînt s-ar fi putut încălzi mînăstirea un an întreg. Chiril explică blînd că priorul însuși nu socotește că absolut toate relicvele

sînt autentice, dar că toate sînt oricum vrednice de stimă prin înrîurirea bună pe care o au asupra credincioșilor, și asta e deajuns. În sfîrșit Chiril îi arătă cea mai prețioasă relicvă, anume elixirul dracului, închis într-un flacon și păstrat într-o cutie. Deși butelia era bine astupată, ieșea totuși din ea un duh amețitor și tulburător. Bătrînul călugăr povesti că necuratul s-a înfățișat sfîntului Antoniu în pustiu cu cîteva astfel de sticle și diavolul mărturisi că ispitea cu ele oamenii însetați care, bînd, se damnau. Dracul lăsă cîteva sticle pe iarbă iar sfîntul, de frică să nu le vadă vreun cirac sau trecător, le ascunse în peșteră. Odată Antoniu ar fi deschis o sticlă și atunci ar fi ieșit din ea un abur amețitor și toate imaginile teribile, rătăcitoare de spirit ale iadului ar fi plutit în jurul sfîntului încercînd să-l ademenească cu ficțiuni, încît Antoniu scăpă numai cu rugăciuni. Sticla din mînăstire era din moștenirea anahoretului. Medardus primi de la prior însărcinarea să predice, fiind un bun orator. El vorbi cu atîta aprindere, încît în curînd își făcu o mare reputație și biserica se umplea. Lui însuși i se părea că are o misiune, că e un ales al Domnului. Contrar așteptărilor, priorul se arăta nemulțumit și-i atrase atenția delicat că în predicile sale e ceva tulbure, care deschide calea damnării. În special aplauzele, admirația idolatră a mulțimii, erau de cel mai prost augur. În ziua de sf. Antoniu, Medardus predică cu ușile deschise, de prea multă lume. Lîngă o coloană, suit pe o bancă, zări un om deșirat, cu priviri de strigoi într-o față cadaverică, înfășurat în chip straniu într-o manta violetă. Intimidat de privirea ascultătorului care era pictorul de la Teiul sfînt, Medardus se încurcă în vorbire și strigă : „Ha, nelegiuitule, pleacă de acolo, — căci eu sînt acela, eu sînt sfîntul Antoniu !“ Accidentul făcu pe călugări să creadă într-o boală a spiritului, reputația lui Medardus scăzu, vorbirea i se făcu monotonă, și fu rechemat la amvon fostul predicator, la care credincioșii dormeau pînă ce-i trezea tunetul orgii. Însă într-o zi vizită mînăstirea un tînăr conte cu guvernorul său. Medardus îi duse în camera cu relicve, asupra cărora cei doi făcură spirite, scuzîndu-se cu afirmarea că sînt niște simpli oameni de lume. Cînd văzură cutia elixirului, ținură cu orice chip să contemple sticla și guvernorul scoase chiar un tirbușon și destupă fla-

conul. Ideea că era în el chiar elixirul satanei li se păru ridibilă, dar susținură că trebuia să conțină vin de Siracuza și încă din cel mai vechi cunoscut. Amîndoi băură fără sfială și plecară. Dorința lui Medardus de a gusta din vin și el, deveni imperioasă. El scoase pe furiș flaconul și-l duse în celulă, bău, se simți din nou exaltat și capabil de a predica. Chiar reîncepu să cuvinteze și succesul său fu iarăși mare. În ziua de sf. Bernard obținu autorizația de a predica în mînăstirea Cistercenselor. Năzuința lui era de a uimi pe stareță și de a auzi laudele ei. Oratia avu și de data aceasta un imens succes, dar stareța nu voi să primească pe Medardus și într-o scrisoare își arătă ca și priorul mîhnirea pentru vanitatea lui. Îl numi actor. Tot bînd din vin, Medardus fu cuprins și de alte dorinți lumești. Într-o zi îngenunchie înainte-i în biserică o fată zveltă, acoperită pe față cu un văl, și-i mărturisi o dragoste focoasă, iar el îi promise nu mai știa nici el ce. La urechile priorului, pe care Medardus începuse a-l urî, fiindcă îl credea gelos pe succesele sale și autor de intrigi pe lîngă stareță, ajunse știrea că tînărul călugăr spunea în fața icoanei sfintei Rozalia (care semăna cu fata) lucruri grozave. Priorul chemă pe Medardus, tocmai cînd acesta se pregătea să fugă din mînăstire, și-i notifică blînd că înțelesese starea lui de spirit și că în loc să-l pedepsească îi dădea libertatea sub forma unei misiuni la Roma. Medardus avu grijă să deșerte vinul rămas într-un fiasc și să așeze flaconul cu pricina la loc în cutie. Mergînd prin munți, auzi după multă rătăcire nechezul unui cal și se trezi în fața unei grozave prăpăstii unde, printre stînci ascuțite, cădea vîjîind un torent. Adînc în genune, zăcea pe un colț de stîncă un tînăr în uniformă ; pălăria cu moț de pene, sabia și un portofoliu erau alături. Medardus îndrăsni să se coboare pînă acolo, scuturâ pe tînăr, care cînd se deșteptă, pierzîndu-și echilibrul, se prăbuși cu un țipăt sfîșietor și mai adînc. Zăpăcit, călugărul luă pălăria, sabia și portofoliul. Pe cînd se depărta de locul nenorocirii îi ieși înainte din pădurea de brazi un om îmbrăcat ca vînător care-i zise : „Acum, domnule conte, mascarada este fapt împlinit în chip minunat și dacă stimata doamnă n-ar fi dinainte încunoștințată, spun drept, nu și-ar mai recunoaște iubitul.“ Omul îl mai întrebă ce-a făcut cu uniforma și Medar-

dus făcu semn spre prăpastie că a aruncat-o, apoi vînătorul găsi că se cade să ia spada și pălăria, instrui pe călugăr că este așteptat la castel și-i comunică unde avea să-l pîndească la întoarcere. Medardus înțelese pe drum ce putea fi. Stăpînul vînătorului, tînărul căzut în prăpastie, urma să se ducă la castel în haine de călugăr. Întîmplarea făcuse să vină la locul morții sale un veritabil călugăr care-i semăna un Sosia, un Menechm. Nelipsitul Doppelgänger al romanticilor, dublu, va domina toată povestea într-un mod aproape abuziv. La castel lucrurile se lămuriră. Înaintea noului sosit ieși un bătrîn, anume Reinhold, prieten și intendent al baronului. O clipă mai devreme Medardus văzuse pe bătrîn în convorbire cu un tînăr, Hermogen, îmbrăcat preoțește. Tînărul, trist, arăta hotărîrea de a părăsi viața lumească, bătrînul îl deconsilia. Reinhold întrebă pe vizitator dacă nu este călugărul trimis spre mîngîiere din inițiativa baronesei și îndată după aceea îl recunoscu drept vestitul predicator Medardus. Din explicațiile preliminare ale bătrînului, din cele ce urmează, rezultă următoarele : Baronul avea un fiu, Hermogen, care era aproape nebun dintr-o melancolie venită pe neașteptate. Mai avea și o foarte frumoasă fată, Aurelia. Baroneasa, numită Euphemia, nepoată a guvernatorului, era o femeie de lume, frumoasă, fără scrupule, de care erau îndrăgostiți și baronul și Hermogen și Reinhold. Baronul destinase pe Euphemia lui Hermogen. Fiindcă acesta arătase oarecare răceală la sentimentele femeii, aceasta plină de ură se răzbună, anunțînd fiul că e iubită de tată și că se va căsători cu el. Nunta se și făcu. De durere și din respect pentru părinte, Hermogen înebunise. Euphemia avea drept amant pe contele Victorin, cel căzut în prăpastie, și-l chemase la castel cu recomandarea de a veni travestit în călugăr. Ea se arătă oaspetelui, văzu pe Medardus, și-l confundă cu Victorin. Medardus zări pe Aurelia și recunoscu în ea viziunea din biserică, pe Rozalia. El avu legături cu Euphemia și aceea îi dezvălui toată filozofia ei cinică și criminală. Medardus, înebunit de dragoste după Aurelia, sub chip de a o edifica prin rugăciuni, o îmbrățișă și o sărută. Fata se ascunse în camera ei, nebunul Hermogen, gelos, denunță pe călugăr, fără a ști de Victorin. Medardus fu nevoit a mărturisi Euphemiei întîmplarea cu Aurelia, iar femeia nu păru prea impresionată.

ndemnă pe Medardus să omoare pe Hermogen ceeace acesta efuză indignat. Femeia îl numi laș, iar Medardus îi destăinui arcastic că nu e Victorin. Furioasă, Euphemia se prefăcu a uporta ca un vis urît cearta dintre dînșii, invită pe Medardus n camera ei, cu gîndul de a-l otrăvi cu vin și fructe. Medardus chimbă paharele. Ieșind de la Euphemia el intră în odaia Aueliei, unde îi sări în spate Hermogen. Călugărul lovi pe nebun u pumnalul. Curînd se auziră țipete, și se putu înțelege că Hermogen a fost omorît iar Euphemia otrăvită. Pe cînd trecea prin apropierea-i ceata cu cadavrul lui Hermogen și lumea țipa „Alergați după omorîtor" cineva strigă : „Nebunilor, vreți să prindeți destinul, fiindcă judecă pe criminali ?" Glasul înmărmuri pe ascultători și fu însoțit de un rîs înspăimîntător. Medardus, care avusese sentimentul că el însuși țipase astfel, constată înfrișocat că autorul strigătului era apariția înșîngerată a lui Victorin, dublul său. Călugărul izbuti să fugă și fu întîmpinat de vînător care îl aștepta foarte îngrijorat de ceeace auzise petrecîndu-se la castel. Medardus pornește călare spre oraș. Într-un sat are dificultăți cu judele care-i cere identitatea. Un bun bacșiș îl scapă din încurcătură. O cerșetoare strigă după el : „*Blutbruder, Blutbruder,* frate ucigaș, dă-mi gologanii ! *Blutbruder* nu mi-a dat nici un gologan. Nu vedeți omul mort lîngă mine ? Peste el nu poate să pășească, mortul se ridică în picioare, dar eu îl împing la loc, dacă *Blutbruder* îmi dă un gologan". Cum baba șade chiar în drumul porții, Medardus îi aruncă bani în poale și fuge. În oraș călugărul trage la un han luxos. Aci intră în odaia lui un personagiu grotesc, care se declară frizerul casei, și-și oferă serviciile. Are nas roșu ascuțit, ochi scînteietori și mici, o bărbie ascuțită și un *toupet* pudrat în chip de turn terminat la spate *à la* Titus, printr-o retezătură scurtă, un mare jabot, o jiletcă țipătoare de care atîrnă două mari lanțuri de ceasornice, pantaloni, un frac inegal. Frizerul se recomandă Pietro Belcampo alias Peter Schönfeld și Medardus îl roagă să-și arate iscusința. Bărbierul (caricatură convențională a italianului) cade într-o declamație indignată și interminabilă de soiul acesta : „Iscusință ? Ce-i aceea iscusință ? Cine-i iscusit ? Acela care atîrnă cinci chintale de spadă și o balansează așa spre vîrful nasului șase ore, șase minute, șase secunde și o clipă ? Ha, asta e is-

cusință ! Ea e necunoscută lui Pietro Belcampo, pe care îl străbate arta, sfînta artă ! Arta, domnul meu, arta ! Fantezia mea rătăcește prin minunata arhitectură a buclelor, în urzeala artistică, pe care suflul zefirului o face și o strică în cercuri unduoase. Ea crează, combină, lucrează. Ha, în artă e ceva divin, căci arta, domnul meu, nu e vulgarul meșteșug, ea e sinteza tuturor industriilor. Mă înțelegeți, domnul meu, căci îmi păreți un cap gînditor precum conchid din mica buclă ce se află în dreapta pe onorata d-voastră frunte". Într-adevăr Belcampo e și puțin magician, citește în păr și-l așează în chip conjuratoriu. În acest mod bombastic propune lui Medardus cîteva coafuri, hotărîndu-se în fine să-i facă o fizionomie în care să intre ceva din Caracalla, Abélard și Boccaccio. Belcampo chiamă și un croitor și Medardus, prefăcut în om de lume, începe să frecventeze societatea, își face intrarea într-un fel de club. La o expoziție de pictură vede imagini ale mînăstirii cistercense, pe sine însuși și pe Aurelia. La club cunoaște și pe pictor care e omul cu pelerină rezemat de stîlp. Acesta spune deodată : Ați văzut pe dracul, domnii mei ? și începe a povesti toată istoria lui Medardus, cu aruncarea lui Victorin în prăpastia diavolului etc. Iritat, Medardus strigă la el : Ridică-te de acolo, tu însuți ești Satan, tu ești criminalul scelerat, dar asupra mea n-ai nici o putere ! și se repede cu pumnalul la el, în vreme ce pictorul strigă : Frate Medardus, frate Medardus, fals este jocul tău. Du-te și frămîntă-te în căință și rușine ! Medardus scapă grație frizerului care de altfel e de părere că pictorul e un Revenant, Ahasverus sau veșnicul Iudă, Bertram de Born, Mephistopheles sau Benvenuto Cellini.

Pornind spre alte locuri, în trăsură de poștă, Medardus se rătăcește noaptea pe ploaie în pădure, sfărîmîndu-se și roata de la trăsură. Vizitiul îl duce la casa pădurarului, unde sînt foarte bine primiți. Aci intră în odaia lui un călugăr nebun în care Medardus își recunoaște cu spaimă dublul. Pădurarul îi povestește cum a găsit pe dement, care a băut odată la mînăstire elixirul diavolului. Îi mai spuse și istoria lui Medardus și opinia pădurarului era că nebunul și Medardus reprezentau una și aceeași persoană. Călugărul fusese liniștit multă vreme, acum înebunise iarăși deabinelea fiindcă în odaia lui

Medardus băuse restul vinului din sticlă. Medardus, sub numele de Leonard pornește spre capitala apropiată a principelui, a cărui soție este sora stareței cistercense. Autorul ironizează clasicismul minuscul al arhitecturii timpului care meschinează colosalul antic și bineînțeles pretențiile regale ale capilor de state mărunte pe care le va persifla și Heine, cînd va constata că jumătate dintr-un principat i s-a lipit de cismă sub formă de noroi :

Das halbe Fürstentum Bückeburg,
Blieb mir an den Stiefeln kleben ;
So lehmigte Wege habe ich wohl
Noch nie gesehen im Leben.

Interesantă și figura Principelui cu care Medardus face cunoștință în parc. Principele e mare amator și impresar de Pharo și ispitește la joc și pe Medardus care și cîștigă pontînd mereu pe aceeași carte, dama, în care i se pare că vede pe Aurelia. La palat, în cercul intim, se spun anecdote despre irlandezi. De pildă, întrebat de ce și-a întors ciorapul pe dos, un irlandez ar fi spus : pe față are o gaură. Medardus constată că numai principesa se uită ciudat și fără prietenie la el. Într-o zi doctorul curant al curții, om spiritual, îi arată un portret care, minus favoritele, este leit Medardus. Ceea ce explică răceala principesei. Istorisirea doctorului lămuri și mai bine lucrurile. Cînd principele se căsători, veni la curte fratele său, om frumos, însoțit de un Francesco și de un pictor foarte talentat dar cîteodată nebun, care ședea zile întregi cu ochii țintă la o pînză goală pretinzînd că lucrează. Sora principesei se îndrăgosti de Francesco și căsătoria era admisă în principiu. Fratele principelui urma să se căsătorească cu o frumoasă prințesă italiană sosită la curte. De la venirea italiencei, Francesco își schimbă caracterul și deveni posac. Pe de altă parte italianca dădea prea mare atenție pictorului, trezind gelozia logodnicului. Pictorul făcuse un portret așa de reușit al italiencei încît logodnicul vru să-l aibă, pictorul îl strică și zise prințului : acum ești pierdut ! Într-adevăr, în chiar noaptea nunții, fratele principelui fu asasinat cu un pumnal. Bănuielile căzură la început asupra pictorului care

dispăruse. Curînd după aceea se oficie în capelă căsătoria lui Francesco cu sora principesei. Rezemat de un stîlp, pictorul cu manta violetă privea la mire. Acesta strigă : „Ce vrei de la mine ?“ Preotul zise : „De ce te temi de figura acestui om dacă ai conștiința curată ?“ Francesco sări cu pumnalul asupra pictorului (era același pumnal cu care fusese omorît prințul), pictorul dispăru, mirele leșină. În zorii zilei Francesco fugi cu darurile de nuntă. Nu mult după aceasta italianca născu un copil (desigur al lui Francesco, iar nu al prințului) și muri. Sora principesei domnitoare se călugări și deveni stareța mînăstirii cistercense. Copilul, sub numele de Victorin, fu dat departe să fie crescut. La stareță veni odată o femeie cu un copil. Doctorul întrerupse aci narațiunea. Medardus înțelese însă că el era fiul lui Francesco (cu altă soție), frate deci al lui Victorin, care trebuie să fi fost copilul asemănător de pe pajiștea de la Teiul sfînt. În curînd o nouă doamnă de onoare se ivi în anturajul principesei. Medardus recunoscu în ea pe Aurelia. Nu trece mult și în urma plîngerii Aureliei, care recunoscuse în Leonard pe Medardus, eroul e arestat, pus în carceră, ba chiar legat în lanțuri. Față de judecători el tăgăduiește a fi Medardus și declară a fi (servindu-se de amintiri din seminar) Herr von Krczinski din Kwiecziczewo dintr-o familie originară din Kreziniewo (parodie a onomasticei polone !). Trebuie să adăogăm că Hoffmann se căsătorise cu o poloneză, Maria Tecla Michaelina Trzynska, fata consilierului de stat din Posen, Trzynski. Deși i se dovedește lui Medardus că nu știe bine limba polonă și de altfel e confruntat și cu fratele Chiril care îl identifică hotărît cu Medardus după un semn de la gît, eroul persistă în negație. Deodată cercetările sînt sistate, Medardus este eliberat, iar principele îi cere chiar scuze. Explicația ? Adevăratul Medardus ar fi fost descoperit în călugărul nebun din casa pădurarului și Chiril însuși ar fi mărturisit eroarea. Principele primește curtenitor pe Medardus, se oferă să-l cunune cu Aurelia, se arată încîntat că e nobil (comentariu ironic aci despre prejudecata aristocratică a curților). Aurelia iubește pe ex-călugăr și dintr-o scrisoare a ei către stareță Medardus își dă seama că Aurelia îl iubise întotdeauna și că oroarea însăși pentru criminal nu înlăturase cu totul înclinația ei

Firește, acum Aurelia crede a avea de-a face cu von Krczynski, deși asemănarea acestuia cu Medardus. Mai aflăm din scrisoare că mama fetei pomenea adesea numele unui Francesco, avînd ascuns într-un perete portretul unui om misterios și că Hermogen, copil, susținea că mamă-sa stă de vorbă cu dracul. Omul din portret avea manta violetă, ca și pictorul. În ziua nunții Medardus privind pe fereastră văzu în car pe călugărul care îi semăna leit, dus probabil la locul de execuție. Acesta strigă chicotind către Medardus : „Mire, mire... vino.. vino pe acoperiș să ne batem unul cu altul și cine aruncă pe celălalt jos să fie rege și să bea sînge". Înebunit, Medardus mărturisește Aureliei că este călugărul scelerat, strigă că e rege și vrea sîngele ei și se repede la ea cu pumnalul. Apoi fuge. Multă vreme după aceea se trezește într-un ospiciu de nebuni întreținut de călugări în Italia. Îl adusese acolo Pietro Belcampo, prezentîndu-l sub numele adevărat. Vindecat, Medardus pleacă la Roma și se adăpostește într-o mînăstire de capuțin, unde priorul, informat asupra întîmplărilor sale, îi arată bunăvoința. Medardus e acum pe drumul căinței și-și începe penitența supunîndu-se la post și macerațiuni. Priorul îi dă un manuscris al misteriosului pictor (pe care îl cunoaște) și care desleagă multe enigme. De aci aflăm că un Francesco, principe genovez, renunță la tron în favoarea fratelui mai mic Zenobio, întrucît, elev al lui Leonardo da Vinci, iubește mai mult pictura decît viața de curte. O mică pensiune îi e deajuns. El și o ceată de tineri se lasă cuceriți de direcția clasică și încep să admire păgînătatea și să cultive pe Frau Venus. Invitat să picteze pe sfînta Rozalia el nu găsește inspirație pentru cap, obsedat mereu de chipul Venerei. Cineva îi aduce elixirul diavolului și Francesco pictează pe sfîntă avînd în minte divinitatea păgînă, fiind cuprins în acelaș timp, ca și Pygmalion, de concupiscență pentru creația sa. (Ideea aceasta a sanctificării Venerei în genul *Venere și Madonă* e aproape un loc comun al romantismului.) O frumoasă femeie îi oferă în curînd dragostea în chip păgîn, socotind căsătoria ca nedemnă pentru un artist și-i dăruiește un copil ; după aceea piere de o moarte îngrozitoare. Pictorul se retrage cu copilul său într-o peșteră și-l uită acolo, în vreme ce el rătăcește înspăimîntat

de o apariție ce-i prezisese că nu va avea liniște în groapă cîtă vreme neamul său se va lăți săvîrșind păcate criminale. Un principe găsește pe copil lîngă o cupă cu vin diabolic din care băuse. Îl ia și-l crește. Principele se căsătorește mai tîrziu cu o fată prea tînără care păcătuiește cu copilul acum mare, dînd naștere la doi prunci, contele Pietro și contesa Angiola. Pictorul mărturisise fratelui său, prințul Zenobio, că Francesco (așa se numea copilul din peșteră) era fiul său, îl determină să-l adopte pe Francesco junior, se căsătorește și capătă un fiu legal, pe Pietro Francesco, care mai tîrziu are legături incestuoase cu sora sa Angiola. De aci încolo crime și incesturi se țin lanț în familia pictorului. Franceso, tatăl lui Victorin și al lui Medardus, aparține familiei blestemate iar pictorul sinistru rezultă a fi contemporanul lui Leonardo da Vinci. Ideea omului multisecular, sub diferite forme (veșnicul Iudă, avatar) îl urmărește și pe Hoffmann ca și pe toți romanticii și e un rezultat al meditației filozofice asupra prototipului, un fel de răspuns la problema imortalității. La Roma Medardus capătă reputația unui sfînt. Papa îl chiamă, îl mustră pentru vanitate (calendarul geme de sfinți — îi spune el maliții), în fond nu crede în sinceritatea contribuțiunii călugărului și interpretează unele atitudini ca adulație. Dat fiind talentul de orator al lui Medardus, papa îi promite să-l facă prior și confesor al său. Pietro Belcampo, reîntîlnit aci ca mînuitor al unui teatru de păpuși, îl pune în gardă asupra primejdiilor ce-l așteaptă. Acest ridicul Belcampo, din ce în ce mai nebun, simbolizează desigur ceva. El care pretinde a fi făcut un omor, fiindcă a ucis la mînie favoritul stîng al unui tînăr comerciant și a rănit grav favoritul drept, el, salvatorul sistematic și la timp al lui Medardus din situațiile grele, e un om străbătut de enthusiasmus în sensul cel mai etimologic al cuvîntului, un nebun sacru, a cărui nebunie cordială străbate rațiunea rece care este *„ein höchst miserabiles Ding“*. Medardus e chemat să asiste la execuția secretă a fratelui Chiril care vorbise prea liber la adresa Papei. El însuși primise de la un abate niște sinistre premoniții, din care rezultă că avea adversari. Un dominican oferă lui Medardus un pocal de vin pe care acesta nu-l bea, ci-l aruncă pe furiș în mînecă, bănuind că umblau

să-l otrăvească. Băutura e așa de corosivă, încît brațul îi rămîne ars. Cu concursul priorului, Medardus fuge din Roma și se întoarce la mînăstirea sa primit cu înduioșare de prior, stareță și de ceilalți. I se spune că dublul său nu era decît contele Victorin, salvat din prăpastie, și care e acel tînăr vizitator ce băuse cu guvernorul elixir sub ochii lui Medardus. Acesta murise de curînd în mînăstire, iar cadavrul său dispăruse. Aurelia trăia și urma să se călugărească sub numele de Rozalia. În ziua nunții sacre, apăru dublul și asasină pe Aurelia. Aceasta muri în mireasmă de sfințenie ; ca și Medardus, mai tîrziu, într-o zi în care un călugăr văzu ieșind din celula lui un om fantomatic cu pelerină violetă.

Chiar și compendiată, istoria sucește capul, pare efectul unui elixir epic. *Quod erat demonstrandum.* Hoffmann este afară de aceasta un Boccaccio minor al Germaniei, și stilistic nu se observă la el nimic nelatin. Fondul, se înțelege, e gotic. Boccaccio dezvolta o observație morală condensată în tipuri, Hoffmann sondează metafizicul și rămîne în ce privește percepția umanității un făcător de păpuși de Nürnberg. Intenția boccaccească este explicită fiindcă *Die Serapionsbrüder* era o culegere de ceremonial în care patru inși (reprezentînd pe autor și trei prieteni) spuneau nuvele. Natural, ca de obicei în aceste cazuri, meritul stă în darul aproape inanalizabil de a povesti, în încordarea savant pregătită, în pathosul epic. Hoffmann aduce totuși un element nou, fiorul unei alte experiențe de viață, pe plan secund. Pentru ochiul grăbit, experiențele scriitorului sînt în domeniul morbidului (crimă, nebunie, delir hipnotic etc.) însă atunci tot romantismul e un ospiciu. De fapt scriitorul explorează subconștientul și metafizicul și eroii au o supraconștiință cosmică.

Das Fräulein von Scuderi este la suprafață o poveste criminalistică, de altfel foarte bine condusă, de o palpitanță superioară. Sîntem în epoca lui Ludovic XIV, pe timpul unei adevărate epidemii de asasinate și otrăviri. De la o vreme se comit sistematice înjunghieri cu efracțiune de bijuterii și prezidentul La Regnie crede că există o bandă. Acesta-i punctul de plecare. La un miez de noapte, un necunoscut bate în ușa casei domnișoarei de Scudéry și cere să-i vorbească. Spre disperarea sa, slugile îl împiedică. Necunoscutul lasă doar

o casetă în care ilustra romancieră găsește un superb colier și două brățări, ce i se oferă în dar printr-o scrisoare. Madame de Maintenon, căreia domnișoara îi arată bijuteriile, declară că asemenea iscusite scule nu puteau ieși decît din mîinile bijutierului René Cardillac, care, chemat, confirmă aceasta, explicînd că podoabele i-au dispărut în chip misterios. Domnișoara vrea să înapoieze caseta, bijutierul o roagă s-o păstreze. Părerea generală este că „banda" a furat și aceste giuvaeruri. Curînd după aceasta un tînăr aruncă în careta domnișoarei de Scudéry un bilet prin care o conjură, spre a se evita o mare nenorocire, să înapoieze pînă a treia zi caseta cu bijuterii lui Cardillac, sub pretext de reparații. Romanciera neglijează lucrul și curînd află că René Cardillac a fost ucis, bănuiala căzînd asupra calfei sale Olivier Brousson, logodnic al fetei bijutierului, Madelon, asupra căruia s-a găsit un pumnal plin de sînge. D-ra de Scudéry ia în casa ei pe Madelon, aceasta jură că Brousson este incapabil de crimă și d-ra merge la La Regnie să intervină. Însă cînd vede pe Brousson se convinge de contrariul, fiindcă recunoaște în el pe omul care-i aruncase biletul și care desigur adusese și colierul. În cele din urmă Brousson izbutește să-i vorbească (era chiar fiul unei protejate a domnișoarei) și să-i explice cazul. Pe Cardillac îl ucisese un ofițer, d'Andilly, iar Brousson adusese cadavrul acasă pe o ușă secretă, pe care și ieșise bijutierul. Ipoteza că victima nu părăsise casa cădea. D'Andilly însuși veni să confirme întîmplarea, dovedind că fusese în legitimă apărare, întrucît bijutierul îl atacase. Urmează formalitățile de salvare a lui Brousson din mîinile justiției dificultoase. Banda nu exista și autorul tuturor crimelor era Cardillac însuși, care în noaptea fatală pornise să ucidă pe d-ra Scudéry. Brousson îl urmărise spre a-l împiedica și dacă tăcuse adevărul era spre a cruța pe Madelon. În portretul lui Cardillac stă tot gustul rar al nuvelei. Bijutierul e un damnat original. Mamă-sa privise cu lăcomie, în a cincea lună de concepere a copilului, un lanț cu diamante la gîtul unui adorator. Acesta făcuse un gest galant, căzuse și murise. Impresia de cadavru și pasiunea de diamante se inculcă fătului. Cardillac iubea bijuteriile în sine și spre a le avea înapoi ucidea clienții ieșind pe ușa secretă. Nu lipsit de sentimente

creştine, încerca să oprească impulsul criminal amînînd predarea bijuteriilor. Brousson îi descoperise taina şi bijutierul îl ţinea legat fie prin temerea de presupusul complicităţii, fie prin iubirea pentru Madelon. La un moment dat, făcînd un efort, Cardillac crezuse că dăruind colanul nevinovatei d-re de Scudéry se va vindeca de teribila-i boală. Brousson fusese trimis cu caseta. Curînd bijutierul se nelinişti şi ucenicul simţind că patronul e pe cale de a face imperioasa-i crimă solicită înapoierea podoabelor. Cum domnişoara nu răspunse la timp apelului, nu-i mai rămăsese lui Brousson decît să urmărească pe lunatecul ucigaş şi să-l împiedice fizicește, aşezîndu-se în faţa porţii casei romancierei. Atunci apăru ofiţerul, justiţiar neprevăzut. Un giuvaergiu însetat de sclipirea diamantelor care îşi ucide clientela spre a-şi relua marfa, iată un caz senzaţional, un destin singular. Hoffmann a crezut că se cuvine să-şi ia eroul din Franţa, patria marilor avari, Italia fiind rezervată frizerilor baroci ca Pietro Schönfeld-Belcampo. Pe Cardillac îl împinge o putere demonică, cristalele adamnatine fiind o ispită a marilor forţe subterane.

O întîmplare înrudită cu sens interior mai profund este aceea din *Die Bergwerke zu Falun*. Acum mediul e scandinav, zonă mai potrivită spre a coborî spre *Centro terrae*. Elis Fröbom, tînăr marinar debarcat la Göthaborg după o călătorie în Indiile orientale se simte obosit de mare. Un bătrîn miner, personagiu fantomatic, îl sfătuieşte să lucreze în minele de la Falun, făcîndu-i elogiul haosului subteran, scînteietor de cristale, pyrosmalithe, almandine şi fosile. Fröbom se visează sub impresia acestor sugestii pe corabie. Marea e liniştită şi limpede ca un cristal încît se văd în fundul ei rădăcinile plantelor metalice ce se ridică în juru-i spre un cer de nestemate. În străfunduri se zăreşte o tînără femeie înconjurată de fete. E regina acestei lumi în care Elis se aruncă înotînd ca printr-un eter. Totuşi ar vrea să iasă. „Trage-mă în sus — strigă el minerului bătrîn apărut ca un uriaş printre minereuri — aparţin lumii solare!“ — „Atenţie — îi răspunde bătrînul — trebuie să fii credincios reginei căreia te-ai supus!“ Elis Fröbom se deşteaptă şi porneşte spre Falun unde nimereşte în casa lui Pehrson Dahlsjö. Prietenoasa primire, frumuseţea Ullei Dahlsjö, fiica lui Pehrson, determină pe

Elis să rămînă. Fröbom devine un miner iscusit și Dahlsjö voiește să și-l facă ginere. Însă Elis revăzuse în adînc pe misteriosul bătrîn că prințul metalelor n-ar îngădui să calce credința față de regina subterană și l-ar sfărîma dacă s-ar căsători cu Ulla. În ziua nunții, Fröbom, impacientat, cere Ullei îngăduința de a coborî în mină spre a-i aduce almandinul roșu ca cireașa, mai roșu decît sîngeriul rubin. Fröbom se duce dar nu se mai întoarce căci mina se prăbușește peste el. Cincizeci de ani mai tîrziu se găsește în mină cadavrul împietrit al lui Elis. O bătrînă aleargă jelind : „O, Elis al meu — iubitul meu mire !“ Este Ulla. Momentul e patetic : cadavrul unui tînăr și o mireasă babă !

Die Bergwerke zu Falun se întemeiază pe un delir vizual (fascinația pietrelor prețioase). *Rath Krespel* dezvoltă un delir acustic. Antonia, fata consilierului Krespel, moștenește de la mama-sa, cîntăreață italiană, Angela, vocația muzicală. Însă e bolnavă de piept și cîntatul îi e mortal. Așa se explică de ce consilierul dă pe ușă afară pe un tînăr care aduce vorba de muzică și deșteaptă Antoniei frenezia de a cînta acompaniindu-se la pianoforte. Antonia și moare într-un astfel de acces de acuitate a timpanului. De ce Hoffmann a devenit universal, se înțelege. Întîlnim la el, prematur, sfîșierea sonică care va face fondul romanticilor maladivi ca Lenau și al simboliștilor, țipetele violinei, poezia în fine a sensibilității ftizicilor. Petică, bardul viorilor, aparține acestei familii. Graficul itinerariului vibrant al arcușului de la grava coardă de sol, pînă spre limitele țipătoare ale coardei de mi, e făcut de Hoffmann cu o mare competență, căci el e muzicant, compozitor, dirijor. Aceste date elementare sînt introduse într-un scenariu savant. Consilierul Krespel e un Nastratin solitar și melancolic. Își construiește casa sucit ridicînd întîi zidurile goale și abia apoi deschizînd uși, ferestre, după ochi. El e un lutier iscusit, care nu cîntă decît o dată, de două ori cu viorile fabricate de el. Dibuiește viori de maeștri iluștri, cîntă o dată din ele, apoi le desface spre a le descoperi taina și le aruncă sfărîmate într-un mare sipet.

Multe dintre narațiunile lui Hoffmann sînt niște basme. E adevărat că povestea e un gen de predilecție a lumii germanice, de observat însă că basmele scriitorului nostru nu sînt

folklorice şi nici la nivelul copilului. Modelul lor învederat este *Halimaua.* Foarte multă înrîurire, admisă, au exercitat basmele italianului Carlo Gozzi. Sensul intim la Hoffmann aparţine mentalităţii gotice. Geniile orientale, simple reprezentări monstruoase ale vieţii morale, dezvoltate de Gozzi caricatural şi bombastic, devin la povestitorul german, epigon al lui Goethe, simbolizări ale spiritului terestru, noţiuni metafizice. Afară de aceasta, Hoffamnn şi-a propus să coboare fabulosul în plină viaţă burgheză şi tocmai amestecul de miraculos cu reprezentarea vieţii filistine e savuros. A vedea un simplu Herr Registrator sau o gospodină de ţară mişcîndu-se în plină lume a duhurilor surprinde imaginaţia. Aci apare caricatura febrilă, bufoneria metafizică, nebănuită de cititorul profan în materie de filozofie a naturii, care nu cunoaşte gîndirea lui Goethe, a lui Novalis sau a lui Schelling. Autorul persiflează şi fantazează, fiind sceptic şi credul în acelaşi timp. A renara analitic aceste absurdităţi extravagante şi burleşti e singurul mijloc critic de a le dezvălui substratul maliţios. *Der goldene Topf* e piesa cea mai caracteristică. Titlul ar fi să se traducă *Oala de aur,* fiindcă ironic autorul concepuse la început un vas de uz nocturn. În ziua de Înălţarea Domnului, după amiază la orele trei, studentul Anselmus intrînd în goană în Dresda, pe Poarta neagră, se împiedică într-un coş de mere şi cu turte al unei bătrîne vînzătoare, care ocărîndu-l pentrucă-i strivise marfa şi luîndu-i şi punga cu bani, îl blestemă : Aleargă, aleargă, copilul dracului, *ins Krystall bald dein Fallins Krystall !* Vedea-te-aş în sticlă ! Lipsa accidentală de bani îl sileşte ca în loc să bea *eine Flasche Deppelbier,* să meargă să se aşeze pe iarbă sub un soc, lîngă fluviul Elbe. Acolo aude în frunze şi flori un şuşot şi un clinchet ca de clopoţei de sticlă, zicînd : *Zwischen durch, zwischen ein — printre crengi, printre flori, fîlfîim, şerpuim, ne încolăcim — surioară — surioară, avîntă-te-n lumină — iute, iute, în sus — în jos — soarele apune aruncînd săgeţi, vîntul de seară şuieră — pîrîie roua — cîntă florile — noi mişcăm limbile, cîntăm cu flori şi ramuri — stelele sticlesc în curînd — trebuie să ne dăm jos — zwischen durch, zwischen ein — schlängeln, schlingen, schwingen wir uns Schwesterlein.* Privind bine în pom Anselmus zăreşte trei şerpuleţi verzi bătînd în auriu. În deo-

sebi unul îl pironește pînă în adînc cu doi ochi albaștri întunecați. Socul se mișca și vorbea : „Tu stai în umbra mea, mireasma mea te-nfășură, însă tu nu mă înțelegi. Mirosul este graiul meu, dacă te aprinde iubirea". Vîntul spunea și el lucruri asemănătoare. Deodată se aude în depărtare o voce adîncă, răgușită : „Hei, hei, ce e șopotirea și șoșotirea asta acolo ? — Hei, hei, cine-mi caută raza îndărătul munților ! — deajuns cu petrecerea, deajuns cu cîntatul — Hei, hei, prin tufișuri și prin iarbă — prin iarbă și prin fluvii ! — Hei, hei — jo-o-os — jo-o-os !" O exaltare nemaipomenită cuprinde pe student care, îmbrățișînd socul după ce șerpii se coborîseră în iarbă și de aci în rîu și totul tăcuse, se mai ruga : „Numai o dată mai sclipiți și mai luciți scumpi șerpuleți de aur, numai o dată să mai răsune glasurile voastre ca clopotele de sticlă". Evident, burghezii trecînd pe lîngă el cred că-i lipsește o doagă, unul socotește că e un *candidatus theologiae*, un teolog care a băut cam multișor. Deodată studentul e strigat de un prieten, de d. subdirector Paulmann, care este cu nevasta, cu fiica lui Veronica și cu d. registrator Heerbrand. Toți îl invită la o plimbare cu barca pe Elbe. Anselmus, încă înfierbîntat, părîndu-i-se că vede șerpii în apă, strigă : „Întoarceți-vă, șerpi de aur, mai cîntați, mai cîntați ! și e gata să răstoarne barca. *Ist der Herr des Teufels*, țipă speriat barcagiul. Studentului i se pare că valurile spun : Anselmus ! Anselmus ! Nu vezi cum mergem mereu pe lîngă tine ? — Surioara te privește — crede — crede — crede în noi ! Tovarășilor îngrijorați de purtările sale, Anselmus le explică cum că a visat ceva cu ochii deschiși, ceeace d-lui subdirector i se pare foarte neconvenabil pentru un tînăr „solid", pozitiv. Așa ceva numai nebunilor li se întîmplă. D. registrator e dispus să admită accidentul deoarece și el într-un moment de inspirație a văzut cu ochii deschiși jucîndu-i pe dinainte un manuscris latin în caractere gotice și altădată după cafea a descoperit, inspirat, locul unui act pierdut. Dar d. Paulmann nu acceptă explicația : Registratorul a avut totdeauna înclinare *zu den Poeticis* și asta te dă ușor în fantastic și în romanesc. Sînt numeroase cazurile cînd anume fantasmata supără pe oameni, însă asta e o boală corporală și iertați de vorbă urîtă *(salva venia)* ajută mult lipitorile la partea posterioară, *dem Hintern appliciert*. (E oarecum teoria „fandacsiei"

a lui Conu Leonida !). Încurajat de subdirector, d. registrator, care în taină iubește pe d-ra Veronica, în vreme ce aceasta are înclinație pentru Anselmus, face un compliment (acum se întorsese cu toții acasă la Paulmann și Veronica cîntase puțin, acompaniată de student) : „Stimată domnișoară, ai un glas ca un clopot de sticlă". Anselmus devine iar nebun : „Nu se poate, strigă el, clopote de cristal sună numai în soc, minunat, minunat". În fine, vine despărțirea și d. registrator, îndemnat de d. subdirector comunică studentului o veste îmbucurătoare : au vorbit anume cu un om excepțional, dedat în toate științele oculte, un anticar, un chimist experimental, cu d. arhivar intim Lindhorst, care în orele sale libere stă închis în Laboratorio unde nu lasă pe nimeni să intre. El are o mulțime de cărți și de manuscrise arabe, copte și în limbi necunoscute pe care le dă cuiva să i le copieze pe pergament, cu tuș, propriu zis mai mult ca să i le deseneze. Pentru asta oferă zilnic un taler danez, masă de la 3 la 4, orele de lucru fiind de la 12 fix pînă la 6. Pentru acest post de desenator a fost recomandat Anselmus, căruia i se pune în vedere să nu păteze cumva originalele, fiindcă d. Archivarius e capabil să-l zvîrle pe fereastră.

A doua zi la orele 12 punct Anselmus se afla în fața intrării vechii case în care locuia arhivarul, după ce, ca să-și facă curaj, băuse două păhărele de lichior pentru stomac în prăvălia lui Konradi din ulița Castelului. Cînd să pună mîna pe ciocanul de bronz al ușii, la ultima bătaie gravă a orologiului din turnul bisericii Sf. Cruci, figura de metal se strîmbă la el a batjocură și-l amenință, clămpănind din dinții ascuțiți : „Nebunule — nebunule — nebunele — așteaptă tu, așteaptă ! De ce ai dat atunci peste mine, nebunule !" Îngrozit, studentul trage de șnurul clopoțelului, care răsună grozav prin casa goală, țipînd în ecouri : „*Bald dein Fall ins Krystall.* Curînd căderea ta în cristal, vedea-te-aș în sticlă ! în vreme ce șnurul prefăcîndu-se într-un șarpe uriaș i se învîrtea în jurul trupului cu limba înroșită spre pieptul său. Tocmai leșina cînd trecu pe acolo d. subdirector Paulmann : Ce comèdii îmi faci, pentru numele lui Dumnezeu, iubite domnule Anselmus ? Studentul e considerat *seelenkrank,* psihopat, și părerea unanimă că numai o ocupație serioasă ar putea să-i readucă *raison*-ul

determină pe Heerbrand să-l ducă la cafeneaua unde obișnuia a veni arhivarul. Într-adevăr acolo îl întîlnesc și în conversația de politeță Lindhorst găsește cu cale să le facă o narațiune : cum un spirit elementar, un duh, tînărul Phosphorus se îndrăgostește de un crin de foc nu mai puțin îndrăgostit care spune ca și Cătălina din *Luceafărul* : Fii al meu pe veci, frumosule tînăr, căci te iubesc și dacă pleci mă prăpădesc. Phosphorus îi atrage la fel atenția că va trebui să-și părăsească tată și mamă, jocurile și tot ceea ce făcea petrecerile semenelor sale, că iubirea se va preface în durere. Floarea îl sărută totuși, atunci se preface în flăcări și din ea iese o esență care se risipește în spațul infinit, spre durerea tînărului. La vaietele acestuia iese dintr-o stîncă de granit un zmeu cu aripile negre care declară că e frate cu metalele și are puterea să-l ajute. Într-adevăr, fîlfiind prin aer, zmeul prinde esența și face floarea la loc, acoperind-o cu aripile sale, însă acum crinul era chinuit în suflet de dragoste, iar duhoarea balaurului omora florile. Phosphorus își pune armura, se ia la bătaie cu zmeul, îl învinge și-l vîră în fundul pămîntului, apoi se cunună cu crinul devenit regină a văii, în imnurile de slavă ale florilor, păsărilor și chiar ale stîncilor de granit. — „Să-mi permiteți, stimate domnule arhivar, observă nu fără ironie registratorul, asta este înflorítură orientală ; dar am fi vrut să ne povestești ceva din minunata dumitale viață, ceva din aventurile dumitale de călătorie, mă rog ceva real !“ — „Dar bine, răspunde arhivarul Lindhorst, ceea ce v-am povestit este absolut autentic și se raportează într-anume mod chiar la viața mea. Căci regina văii, crinul de foc este *Ur-ur-urgross-mutter*, stră-stră-strămoașa mea, pentru care pricină eu însumi sînt un prinț“. (E probabil că Hoffmann își bate joc și de aristocrația germană cu arbore adesea de fantezie dar totdeodată și de mania lui Goethe de a găsi un *Urelement*, de pildă planta primordială, din care se trag toate speţele botanice.) Rîsete puternice răsună drept răspuns la această mărturisire. Arhivarul susține imperturbabil că ceea ce a spus nu e nici măcar alegoric, ci literar, *buchstäblich*. Dacă ar fi știut, adaugă el, că istoria nu place asistenței, le-ar fi împărtășit cîteva noutăți primite ieri de la frate-său într-o scurtă vizită ce i-a făcut-o. „Cum, ai și un frate, domnule arhivar ? îl întreabă toți.

Unde este, unde trăiește ? E în serviciul regelui sau poate un învățat particular, *ein privatizierender Gelehrter ?*" (Toți se gîndesc firește la profesii „onorabile".) — „Nu, zice arhivarul rece, e jos la zmei". — „La zmei ?" se miră cei de față. — „Da, la zmei," confirmă Lindhorst ; a fost lucru disperat. Știți, domnii mei, că tata a murit de puțină vreme, să tot fie treisute și optzeci și cinci de ani, din care cauză și port încă doliul. El mi-a lăsat un onix splendid pe care îl voia fratele meu. Ne-am ciorovăit lîngă bietul tata mort într-un chip rușinos pînă ce fie iertatul și-a pierdut răbdarea și luîndu-l de umeri pe fratele cel rău l-a dat pe ușă afară. Asta l-a ros la suflet pe fratele meu care s-a dus glonț la zmei. Acum stă într-o pădure de chiparoși la Tunis, unde păzește un renumit rubin mistic, pe care i-l pîndește un drac de necromant care are vilă de vară în Laponia, așa că frate-meu nu poate veni decît un sfertuleț de ceas atunci cînd vrăjitorul își îngrijește straturile de salamandre, și cînd vine îmi povestește pe fugă ce mai e nou pe la gurile Nilului". Pentru a doua oară cei de față rîseră zgomotos, afară de Anselmus care nu putea privi în ochi pe arhivar fără să se cutremure. În cele din urmă Heerbrand comunică arhivarului hotărîrea lui Anselmus, acesta se arătă bucuros și rămîne ca studentul să se prezinte a doua zi la orele 12 fix. Dar studentul nu se duce fiindcă se îmbolnăvește de o puternică melancolie. În fiecare seară merge la soc și încearcă să revadă șerpii. Pînă ce odată aude strigînd : „Hei, hei — cine bocește și scîncește acolo ? — Hei, hei, e chiar d. Anselmus care vrea să copieze manuscrisele mele." Omul care vorbea era arhivarul și studentul recunoscu glasul îndepărtat care zisese : „Hei, hei, ce e șoptirea și șușotirea asta ?" Anselmus îi povestește necazurile sale iar Lindhorst îi mărturisește că cei trei șerpi sînt fetele sale, dintre care cea mai mică cu ochi albaștri se chiamă Serpentina. El știa că studentul este îndrăgostit de ea și atunci țipase fetelor de la masa de lucru să se întoarcă acasă. Arhivarul scoase mănușa de pe mîna stîngă și arătă studentului la un deget un inel cu o piatră sclipitoare ale cărei puternice raze formară o oglindă de cristal în care se văzură jucînd în sunet de clopote cristaline cele trei șerpoaice. Cea din mijloc spunea : „Mă cunoști tu Anselmus ? crezi tu în mine ? numai în credință este iubirea, poți

tu să iubești ?" Apoi arhivarul suflă asupra oglinzii și razele intrară la loc în focarul smaragdului. Aflînd de ce Anselmus nu venise la el, arhivarul îi dădu un flacon cu o licoare galben-aurie din care trebuia să arunce cîteva picături în nasul precupeței, creatură fatală pentru arhivar care făcuse acestuia, zicea el, o mulțime de pozne. Apoi Lindhorst porni, mai mult plutind decît mergînd, vîntul umflă lungile pulpane ale redingotei sale, care fîlfîind ca niște aripi îl ridicară în aer unde se prefăcu în vultur cenușiu. Între timp, d. subdirector Paulmann era supărat că toate admonestările sale rămăseseră fără efect și că Anselmus nu se ocupa cu nimic lucrativ deși poseda cele mai bune Schulstudia „care sînt fundamentul a toate". Însă registratorul îl asigură că Anselmus lucra de două zile la Lindhorst care era foarte mulțumit și Heerbrand mai dădea a înțelege că studentul va ajunge departe. Veronica auzind acestea începu să-și facă visuri mari. Îl vedea pe Anselmus consilier, Hofrath, iar ea se vedea consiliereasă, lăudată și invidiată de toate femeile. Anselmus elegant, venea în reveriile ei din oraș cu o pereche de cercei pe care ea îi încerca în oglindă. Reveriile fură întrerupte de sosirea efectivă a lui Anselmus tocmai cînd subdirectorul, om grav, citea Cicero *de Officiis*. Anselmus părea alt om, sărută mîna Veronicăi, vorbi de perspectivele sale. Veronica se și închipui consiliereasă. Însă Paulmann zise că astea sînt romanticării, că Anselmus n-o iubește. O prietenă îi lăudă mult o prezicătoare, la care fata se și duse. Aceasta îi spuse că ea Veronica iubește pe Anselmus care însă e nebun după fata Salamandrei, că prefăcută în cană de cafea prinse toate gîndurile fetei. Mai adăugă că ar fi trebuit să lase pe Anselmus, om urît, deoarece îi aruncase ei babei auripigment în față făcîndu-i două arsuri. Tot el călcase pe obraz pe băiețașul ei, mărul cu obraji rumeni care cînd e cumpărat de clienți sare înapoi din buzunar în coș. Precum vedem, baba nu-i decît precupeața. Fata mai află că prezicătoarea e fosta ei doică, Lisa. Doica făgăduiește să scape pe student din mrejele șerpoaicei și convoacă pe Veronica la o răspîntie în noaptea următoare. Anselmus se dusese într-adevăr la arhivar și stropise în față figura ciocanului de bronz. Casa lui Lindhorst i se păru miraculoasă mai mult sau mai puțin, după starea de spirit mai pozitivă sau mai exaltată.

Arhivarul avea în orice caz o seră cu plante exotice și păsări printre care și un papagal. Într-o sală se aflau, dealungul pereților albaștri, niște palmieri cu frunze colosale ca de smaragd. Lindhorst arătă studentului și un vas de aur strălucitor în care Anselmus crezu a vedea sclipind pe Serpentina. Studentul începu să copieze manuscrise și în curînd arhivarul fu atît de mulțumit încît îl vesti că Serpentina îl iubește și că putea să-i fie soț, luînd ca zestre oala de aur, dacă avea credință, fiindcă principii ostile trebuiau încă înfrînte. În noaptea de 23 septembrie, la Aequinoctium, baba și cu Veronica, împreună cu un nelipsit cotoi al vrăjitoarei, merg afară din oraș. Acolo, într-o căldare așezată pe pirostrii, baba fierbe flori, metale, ierburi, animale. Veronica vede în căldare pe Anselmus, baba toarnă fiertura într-o formă și cînd fata se trezește acasă găsește la piept o oglindă lustruită de metal. În altă zi arhivarul dă lui Anselmus să copieze niște pergamente care sînt frunze ale palmierilor din sala azurie. Studentului i se pare că aude din pomi sunete de clopote de cristal, un șarpe verde se desprinde dintr-un palmier și prefăcut în fată cu ochi albaștri se așează lîngă el și-l îmbrățișează.

— Serpentina, strigă Anselmus vrăjit. Și Serpentina îi recapitulează dragostea, îi face istoria tatălui său Salamandra, reamintind povestea lui Phosphorus. Salamandra se îndrăgostise de șarpele verde, fata crinului de foc, și Phosphorus drept pedeapsă îi luase flacăra și-l trimisese pe pămînt (țara lor era Atlantis). Însă cînd cele trei fete ale lui s-ar fi măritat cu trei tineri care ar fi avut credință în existența geniilor (primind fiecare cîte o oală de aur) atunci Salamandra s-ar fi putut reîntoarce în Atlantis. Serpentina mai vorbi și de lupta între Salamandre și Duhurile pămîntului, zmeii, și-l făcu atent că baba care vrea să pună mîna pe oala de aur e născută din legătura dintre o pană căzută din aripile negre ale unui zmeu cu o sfeclă.

Ca un comentar al acestor știri fantastice e de adăogat că registratorul Heerbrand cerînd un foc ca să-și aprindă pipa pe cînd arhivarul conducea la plecare pe Anselmus (se întîlniră din întîmplare) arhivarul plesni din degete asupra pipei, scoțînd scîntei cu care aprinse tutunul. Cîteodată Anselmus avea sentimentul că totul e o fantezie a lui și se lăsa invadat

de simțiri mai burgheze. Crezu a descoperi că fata cu ochi albaștri nu-i decît Veronica, merse chiar pînă acolo încît făgădui Veronicăi s-o ia de nevastă. El luă parte la o petrecere zgomotoasă și nebună provocată de registratorul Heerbrand, care bine dispus, nu se știa de ce, aduse tot ce trebuia pentru un punsch. Beți, luîndu-se după Anselmus, care recăzu în exaltare pentru Serpentina, strigară toți : *Vivat* Salamandra — *pereat* baba etc. De fapt arhivarul se ascunsese în terina cu punsch. Veronica fu foarte mîhnită fiindcă știa acum de dragostea studentului pentru șerpoaică. Ea pierdu speranța de a mai deveni consiliereasă. Cînd a doua zi Anselmus se duse la Lindhorst, acesta se arătă rău dispus de petrecerea de la Paulmann asupra căreia se mărturisi informat din fundul terinei. I se dădu lui Anselmus să copieze un manuscris, acesta se zăpăci (pînă acum îl ajuta Serpentina) și făcu o pată pe original. Atunci trunchiurile palmierilor se prefăcură în șerpi uriași ce se încolăciră în jurul trupului studentului și acesta se trezi *ins Krystall*, cum îi ursise baba, într-o sticlă. În treacăt fie zis, cum au observat chiar contemporanii, imaginația lui Hoffmann e adesea delirantă peste marginile permise, cultivatoare de metamorfoze incoherente și iritante, imaginație de alcoolic. Studentul pus la sticlă strigă pe Serpentina să-l scape mărturisind o credință nestrămutată în ea. Precupeața, fata sfeclei, prefăcută în cană de cafea, îl batjocorește. Acum începe o luptă pe viață și pe moarte între vrăjitoare și Salamandră, între papagal și cotoi. Baba e învinsă, prefăcută în sfeclă, credinciosul Anselmus eliberat din sticlă. Însă Veronica aflînd de toate acestea, nu mai speră într-o căsătorie cu Anselmus, știind că Serpentina e mai frumoasă și mai bogată. Acum se lămurește și buna dispoziție a lui Heerbrand. El fusese făcut *Hofrath*. Ex-registratorul ceru pe Veronica în căsătorie și-i aduse în dar niște cercei pe care fata îi recunoscu ca fiind cei visați. Fiind acum consiliereasă adevărată (Heerbrand primise patenta în regulă *cum nomine et sigillo principis)* și cu cercei se simți foarte fericită și uită pe Anselmus care plecă cu Serpentina la o moșie în Atlantis, țară recunoscută ca adevărata lui patrie. El nu deveni *Hofrath* ci poet. Cu toate că arhivarul pretinse că autorul ar fi periclitat poziția lui oficială întrucît afacerile serioase nu sînt compatibile cu credința în

spiritele elementare, el îi făcu o invitație foarte politicoasă (semnată : Salamandra Lindhorst p(leno) t(itulo) arhivar intim regesc) de a vizita în Atlantis pe Anselmus. Călătoria se făcu în camera azurie în forma unei reverii provocată de un punsch în care sări arhivarul însuși (teribilități febrile în genul Urmuz). Fericirea din Atlantis a celor doi e de natura euforiei lunare din *Sărmanul Dionis*. Anselmus spune miresei sale : „Serpentino, credința în tine, iubirea, mi-au deschis tainițele naturii !" fericirea lui nefiind altceva, insinuiază autorul, decît viața în poezie.

Pentru cunoscătorul literaturii germane, sare în ochi că Hoffmann parodiază pe Novalis, teoreticianul idealismului magic, al logologiei, după care „*Alles ist Zauberei*". Regatul hoffmanian Atlantis este Atlantis din *Heinrich von Ofterdingen*, al cărui rege este poetul Klingsohr. Corelația între regnuri, simbolizată de Hoffmann prin căsătorii interzonale, vine de la Novalis și mai departe de la Goethe. Der Bergmann este o expresie a lumii minerale, Sylvester un exponent al vegetației. Heinrich merge la Mathilde, floarea albastră, posesoarea rubinului talismanic.

Ideea o reia Hoffmann în *Meister Floh*, mascaradă logologică enormă, adevărat libel împotriva filistinismului, de o impertinență rafinată, pentrucă cititorul neavizat se lasă furat de basm și nu aude chicotele de rîs spasmodic ale autorului mistificator și pînă la un punct mistificat el însuși de imaginația sa desfrînată. Peregrimus Tyss, celibatar aproape quadragenar din Frankfurt trăind împreună cu o servitoare bătrînă Aline, este întîmpinat în casa legătorului de cărți Lämmeshirt de o tînără damă necunoscută, tot Aline, care îl îmbie s-o ducă acasă la el, unde îl imploră să dea drumul unui prizonier de care Peregrinus n-are habar. O întîmplare în casa unui dresor de purici ne lămurește cazul. Acestuia îi fug puricii tocmai cînd îl vizitează tînărul George Pepusch. Tînărul recunoaște în dresor pe Anton van Leuwenhock îngropat în vechea Biserică din Delft în anul 1725. Îl întreabă unde este Dörtje Elverdink. Dispărută. Dresorul povestește că Prințesa Gamaheh, fiica Regelui Sekakis și a Reginei florilor dormind într-o pădure de chiparoși a fost mușcată îndărătul urechii stîngi de prințul lipitorilor. Moartă, fu luată de geniul Thetel și dusă prin aer

la Samarkand. Doi magi, între care și dresorul, îl văd dintr-un turn, îl caută în Samarkand fără să-l afle. De la un prieten din acel oraș colegul său capătă o lalea. Cercetînd cu microscopul polenul floarei găsesc pe prințesa Gamaheh adormită (se persiflează probabil prin discrepanța dimensiunilor microcosmul și macrocosmul). Cu ajutorul unui Sonnenmikroskop mărind-o, o înviază. Prințesa devine Dörtje Elverdink. La rîndul său Pepusch destăinuie că el este scaietele Zeherit din India care a ucis pe prințul lipitorilor cu țepii. Pepusch se îndrăgostește la Berlin de Gamaheh-Dörtje care trăia în curtea lui Leuwenhock, aceasta însă adoră un ofițer, de fapt geniul Thetel. Tînăra necunoscută Aline este tot una cu Gamaheh-Dörtje. Într-o seară Tyss descoperă pe plapoma sa un mic monstru cu cisme de aur și pinteni de diamant, care nu-i decît Meister Floh, regele puricilor, singurul care ar putea aduna din nou pe masa dresorului neamul puricesc. Meșterul oferă lui Tyss un microscop infinitesimal care pus în pupila ochiului stîng îngăduie posesorului să citească adevăratele gînduri ale conlocutorului. De aci încolo se întîmplă o mulțime de fapte burlești, reductibile pe scurt la spionajul Dörtjei și acoliților ei în jurul lui Tyss pentru prinderea Meșterului Purice, și la obsesia erotică a lui Pepusch-Zeherit pentru pretinsa olandeză. În cele din urmă, printr-un horoscop, Leuwenhoch dovedește lui Peregrinus că este un avatar al regelului Sekakis posedînd sau mai bine zis fiind el însuși un rubin-talisman, splendidul Tsilmenaja sau Tilsemot, provenit de la regele Nacrao care a domnit în Egipt înainte de potop. Sekakis-Tyss este, cum se pare, o expresie a lumii minerale în raport cu cea vegetală, iar puterea sa rezidînd în rubinul din piept, el va pune stăpînire pe lumea duhurilor. Aflînd că e tatăl prințesei Gamaheh-Dörtje, Tyss renunță la ea în favoarea scaetului Zeherit-Pepusch.

În *Die Königsbraut*, basm „după natură" capătă rang de numen morcovul, după ce *Der goldene Topf* introdusese în lumea duhurilor sfecla. Sîntem la țară, la curtea lui Herr Dapsul von Zabethau, senior de parigorie, căci trăiește ca un simplu țăran, fata lui, Fräulein Aennchen, fiind o gospodină ca oricare alta, mare cultivatoare de legume (Hoffmann parodiază, cum am văzut, pretenția nobilitară). Herr Dapsul e

astrolog şi vrăjitor şi în turnul său, îmbrăcat într-un costum abracadabrant, se dedă la practici oculte. El pretinde a fi iubit de doisprezece ani de o silfidă, fiindcă spiritele elementare care trăiesc în pămînt, foc, aer, apă, anume gnomi, salamandre, silfi şi undine, tind să se împreune cu omul. Aşa de pildă Zoroastru era fiul salamandrei Oromasis, stareţa Magdalena de la Croix din Cordova fusese treizeci de ani căsătorită cu un gnom. (Hoffmann a mărturisit de a fi „imitat" pe Ludwig Tieck care în *Der Runenburg, Die Elfen,* nu ignorase de bună seamă pe Schelling din *Ideen zu einer Philosophie der Natur;* e limpede totuşi că Hoffmann petrece funambulesc pe socoteala lui Tieck). Domnişoarei Aennchen, care era ca şi logodită cu unele Amandus von Nebelstern, student, i se întîmplă ceva asemănător. Pe cînd trăgea din pămînt un morcov, găsi pe el un inel de aur cu un topaz. Punîndu-l în deget, constată că inelul nu mai voia să iasă. Herr Dapsul o lămuri că un gnom înţelesese să se logodească astfel cu ea şi că numai prin operaţiuni magice se putea salva. În curînd se prezentă un musafir rizibil, de altfel foarte elegant, cu o numeroasă suită lilipuţană, în fond o umanizare a morcovului (Oare în acelaşi timp Hoffmann nu face haz de botanica lui Goethe ?) El se prezintă drept Herr Baron Porphyrio von Ockerodostes, zis Porduanspitz şi cere nici mai mult nici mai puţin pe domnişoara Aennchen în căsătorie, care la început e îngrozită mai ales că suita ipochimenului i-a culcat la pămînt grădina de zarzavaturi. Însă baronul Porphyrio ridică un cort de mătase de ogor şi invită pe fată înăuntru prin Pan Kapustowicz din Polonia, Herr von Schwarzrettig din Pomerania, Signor di Broccoli din Italia, Monsieur de Roccambolle din Franţa (nume de zarzavaturi). În cort domnişoara zăreşte o societate străfulgerătoare de verze, morcovi, salată, mazăre, fasole şi alte de cestea. Baronul, pe tron, înconjurat de prinţii salatelor, prinţesele fasolelor etc., primeşte festiv pe Aennchen, şi muzica cîntă imnul Salată-Salată şi verde pătrunjel. Instinctele de gospodină ale fetei sînt măgulite, ea consimte să fie soţia lui Porphyrio şi trimite lui Amandus von Nebelstern o scrisoare de despărţire. Şi Dapsul e încîntat. El crede că baronul e urmaşul nobilului gnom Cilmenech, şcolar al marei salamandre Oromasis şi soţ al stareţei Magdalena de la Croix, deci un

spirit bun care de altminteri i-a promis că-i va înlesni că sătoria cu silfida Nehahilah. Se întîmplă să se pună la mas o frumoasă ridiche din grădina învățătorului. Porphyrio furic se repede la ea, o numește duce rebel și din această ceart se află că musafirul nu-i decît Doncas Carota I, regele mor covilor. Herr Dapsul e îngrozit căci Carota e dintre gnom cei mai răi ai legumelor, cei mai nobili fiind, în ordine, gnc mii diamantelor, ai metalelor, ai florilor. Nici în lumea duhu rilor Herr Dapsul nu vrea mezalianțe. În fine astrologul fac niște vrăjitorii cu care scapă de regele inoportun și redă fet obrazul normal (căci Doncas Carota o prefăcuse în morcov Fata cabbalistului se reîmpacă cu nobilul Herr rural Amandu von Nebelstern. De notat că acesta avusese o mare parte victoria asupra îngrozitorului kobold. El cîntă (regele îl făcus poet al curții) niște cîntece atît de urîte încît Carota se făc din ce în ce mai mic și, redevenit adevărat morcov, căzu di poalele fetei pe pămînt și dispăru. Cortul se mistui, morcovu scoase coada din țărînă ca să i se pună inelul la loc și se făc nevăzut pentru totdeauna.

În *Klein Saches genannt Zinnober* eroul pare a aparți tot regnului vegetal, căci seamănă cu o ridiche, cu o mă trăgună, fiind considerat un duh bulbar. L-a născut o biat țărancă și l-a luat sub protecția ei zîna Rosabelverde, ascun sub numele de Fräulein von Rosenschön, stareța unei mînă tiri. Aceasta mîngîie monstrul pe păr și toată lumea vrăji îl admiră, în ciuda meritului altora, și-l promovează că tre cele mai înalte demnități pînă ce intervine magul Prosp Alpanus, fost student al lui Zoroastru, identificîndu-l și desc perindu-i în păr niște fire roșii vulnerabile. Totul se întîmp în țara principelui Paphnutius, care a decretat iluminismu izgonirea cu alte vorbe a duhurilor neadmise de rațiune. În Rosabelverde și elevul lui Zoroastru au izbutit să scape operează cum vedem sub urmașul lui Paphnuz, principe Barsanuph. Hoffmann insinuează ca întotdeauna și o mora mistică în ciuda teribilităților sale : poezia nu poate fi distru prin *Aufklärung*.

O critică în termeni fabuloși a fumurilor nobilitare es *Das fremde Kind*. Herr Thaddäus von Brakel auf Brakelhei trăiește ca un țăran, cu nevasta și cei doi copii ai săi, Fel

și Christlieb. În zilele mari îl vizitează vărul său, contele Cyprianus von Brakel, care e ministru. Acesta, nemulțumit odată de lipsa de creștere a copiilor săi, le trimite un preceptor, pe Herr Magister Tinte, care e o ființă caraghioasă și rea. E de ajuns a spune că dînd mîna cu copiii îi înțeapă cu un ac ascuns în palmă. El e îmbrăcat de sus pînă jos, peruca inclusiv, în negru de nuanța catranului și are niște îngrozitori ochi mari și bulbucați ca de sticlă. În pădure copiii făcuseră cunoștință cu un copil minuscul, fiu al unei zîne (fata crede că e prințesă, băiatul că e prinț). Miniștrii zînei sînt spirite aeriene, pirice ori aquatice. Unul dintre aceste duhuri, numit Pepasilio, caută a zădărnici bucuriile pe care zîna le pregătește copiilor, printre care curcubeul. De altfel Pepasilio nu-i decît regele gnomilor, Pepser. După o luptă gnomul e gonit și cade pe pămînt de unde îl ia în spinare broasca rîioasă, mătușa sa. Însă Pepser a rămas cu ură împotriva fiului reginei, pe care îl urmărește ceeace-l silește pe acesta să stea ascuns. Într-o zi cînd Felix și Christlieb trag după ei pe Herr Magister Tinte la pădure constată că acesta omoară păsările cu pietre și smulge rădăcinile florilor. Copiii strigă pe fiul zînei, acesta le strigă că nu poate veni fiindcă Magister Tinte e chiar Pepasilio, preceptorul începe să bîzîie ca un muscoi și să zboare prin aer după micul spirit. În fine Herr Magister se întoarce bîzîind acasă, intră în castronul cu lapte și Herr Thaddäus și ai săi îl gonesc ca pe o muscă ce este cu șervetele. Caricatură amuzantă, deși cam febricitantă, a belferului. Hoffmann a făcut de astă dată portretul monstruos al unui muscoi așa cum în *Maister Floh* l-a compus pe al purecelui. Sîntem în lumea insectelor antropomorfizate și autorul nu uită să le reprezinte și ca ilustrator.

Acum e momentul de a vorbi de tendința barocă la Hoffmann. În literatura germană există o epocă a barocului ce corespunde secentismului italian. Nu de aceasta e vorba deși un anume stil flamboyant e vizibil și la nuvelistul nostru. Barocul lui Hoffmann e o înclinare spre bombastic și bufonadă, spre lumea lui Harribilicribrifax și Daradiridatumtorides. S-ar părea observatorului superficial că bombasticul e incompatibil cu gravitatea germanului, dar asta e observație falsă, căci, dimpotrivă, popoarele sensibile, antiraționaliste, sînt cele mai

apte să ia această atitudine pînă la un punct infantilă. Congenitalitatea barocului în lumea germanică e constatabilă în veselia factice, ca și comandată din afară, și într-o minuție a detaliilor meșteșugărească. Zidarii care își fac case din capul lor adună toate stilurile, toate perfecțiunile materiale arhitectonice în construcția lor de un naiv sincretism. În plastică germanii sînt apăsați de spiritul baroc de breslă. Dürer însuși, Matthias Grünewald, suferă de acest ochi minuțios. Rufele sfinților sînt împăturite atent, nici un capăt de lujer nu e lăsat să cadă în dezordine, totul e răsucit simetric. Lîngă hîrdăul de scăldat copilul, cu grijă acoperit, în fața Fecioarei Maria se vede o necesară oală de noapte. Cînd un desenator german face un cerșetor, atunci petecele și găurile sînt distribuite cu o acurateță desăvîrșită, mizeria devenind ea însăși un regim al ordinei. Crengile care încadrează un tablou sînt împletite cu cea mai mare băgare de seamă, sfîrșite la cap cu o frunză ca să nu se desfacă. Preferința germanilor pentru caracterele gotice în tipar e un semn de vocație caligrafică, goticul fiind un baroc nordic, churriguerismul septentrionalilor. Se știe că oriunde nu e spontaneitate, că unde intervine o mecanizare excesivă, e izvorul comicului. Călătorul observă surprins în Germania în parcursul trenului, că topoarele sînt înfipte în curți în buturugi bine conformate cu cozile la aceeași înclinație ca niște compase. Efectul e o bună dispoziție cu nuanță idilică. Germanicul ei rigid prin definiție și asta îi dă în spiritul formulei lui Bergson ambianța barocă. *Signor Formica* reprezintă o astfel de pantalonadă barocă de *commedia dell'arte*, așezată de altfel în cadru italian, caracterizată prin minuție și exces de detaliu în bombastic. Comedia pare jucată de păpuși de Nürenberg. Pictorul Salvator Rosa sosind la Roma cade bolnav în casa vechii sale gazde, signora Catarina. Gazda chiamă pe marele doctor Splendiano Accoramboni, mare amator de tablouri gratis și deci medic de pictori supranumit și doctorul piramidei, fiindcă pacienții îi mor și sînt îngropați în cimitirul de lîngă piramida lui Cestius. Doctorul are înfățișare grotescă : e scurt, înfășurat într-o haină de damasc înflorită și largă ca un halat, încins cu o curea lată de care atîrnă o spadă de trei coți, poartă pe cap perucă albă și pălărie în colțuri semănînd cu obeliscul din piața sf. Petru.

Tratamentul doctorului caricatural nu ajută la nimic și Salvator Rosa îi aruncă doctoriile pe fereastră. Pe Salvator îl salvează un tînăr cerusico (deci totodată și bărbier), Antonio Scacciati, care apoi se descoperă pictor, școlar al lui Anibal Caracci și al lui Guido Reni, silit să practice chirurgia din lipsă de prețuitori artistici. Salvator Rosa pregătește o farsă academicilor de la San Luca. Expune un tablou al lui Scacciati, atribuindu-l unui pictor mort. Tabloul este foarte prețuit și academicii hotărăsc să-i facă chiar parastas. Rosa prezintă atunci pe autorul viu, care începe firește să capete comenzi. Scacciati e îndrăgostit de nepoata și pupila altui personagiu grotesc, a lui Pasquale Capuzzi din Senigaglia, amator de tablouri și el, și meloman impenitent. Intenția lui Capuzzi e de a se căsători cu nepoata și de aceea o păzește bine. Marianna are drept fată în casă un pitic castrat, pe care seara Pasquale îl duce acasă. Pasquale, castratul său Pitichinaccio și doctorul piramidă se așează seara pe balcon și fac muzică strînind cîinii și pisicile. Natural, jovialul Salvator Rosa se oferă să ajute pe Scacciati. Spre a se pune în legătură cu tutorele meloman, îi cumpără un clavecin pe care nu i-l plătește : Acesta vine să-și ceară banii, Salvator Rosa îl conjură să-i cînte din compozițiile sale, măgulit avarul se execută, iar în acest timp pictorul îl zugrăvește pe capacul clavecinului, după ce-i promisese un preț sporit. Capuzzi smulge capacul și fuge, înțelegînd că poate lua pe el parale bune. Cu alt prilej, pe cînd bătrînul aduce pe Pitichinaccio acasă, Salvator și cu ai săi îi dau brînci pe scară, apoi vin ca mîntuitori și-l ridică, transportîndu-l în cele din urmă la locuința lui Antonio îl declară grav rănit și-l leagă bine, așa încît bătrînul nu se poate mișca și Scacciati e în măsură să vorbească cu fata iubită. Este de un efect verbal remarcabil introducerea cumulativă (stil Anton Pann și Negruzzi) de proverbe italiene în vorbirea Catarinei : „Dumneata gîndești că dacă ai în casă pe frumoasa dumitale nepoată, nu mai ai nevoie de slujnică și-ți bați joc curat fără frică de Dumnezeu de bietul Pitichinaccio pe care îl îmbraci femeiește. Dar bagă de seamă : *ogni carne ha il suo osso, jedes Fleisch hat seinen Knochen !* Vrei să ții domnișoară în casă, îți trebuie și femeie ! *Fate il passo secundo la gamba, streckt Euch nach der*

Decke (întinde-te cît ţi-e plapoma) şi nu cere Mariannei nici mai mult nici mai puţin decît e drept. N-o ţine ca pe o ucigaşă, nu-ţi face casa puşcărie, *asino punto convien che trotti, wer auf der Reise ist, muss fort.* Ai o nepoată frumoasă, să duci viaţa care se cuvine în asemenea împrejurare, adică să faci numai şi numai ce vrea nepoţica frumuşică. Însă dumneata eşti un bărbat fără inimă, negalant cu damele şi pe deasupra, lucru care nu-mi place, îndrăgostit la bătrîneţe şi gelos. Să mă ierţi că-ţi spun toate aşa de la obraz, dar dè : *chi ha nel petto fiele, non puo sputar miele, wessen das Herz voll ist, geht der Mundüber !*

Magnificul doctor Splendiano Accoramboni vine din păcate şi descoperă farsa. Salvator Rosa îl pedepseşte precum urmează : Nişte strigoi îi ies noaptea în cale şi-i strigă : „Vai, vai, vai ţie Splendiano Accoramboni !“ Unul se boceşte : „Mă cunoşti tu, Splendiano ? Eu sînt Cordier, pictorul francez, care am fost îngropat săptămîna trecută, băgat în pămînt de doctoriile tale !“ Al doilea se vaită : „Mă cunoşti tu, Splendiano ? Eu sînt Küfner, pictorul german, pe care l-ai otrăvit cu infernalul tău magiun medical !“ Altul : „Mă cunoşti tu, Splendiano ? Eu sînt Liers, flamandul, pe care l-ai dat gata cu pilulele tale şi pe ai cărui fraţi i-ai înşelat cu tablourile !“ Apoi al patrulea : „Mă cunoşti tu, Splendiano ? Eu sînt Ghigi, pictorul napoletan, pe care l-ai ucis cu prafurile tale !“ Cei patru strigoi ţipă apoi în cor : „Vai, vai, vai ţie Splendiano Accoramboni, blestematule, doctor-cimitir ! Vino cu noi, vino cu noi sub pămînt !“ Şi strigoii îl iau pe sus pe bietul Splendiano şi-l lasă tocmai lîngă piramida lui Cestius. După aceea Salvator Rosa face o farsă şi lui Pasquale. El îl convinge să vină la teatrul lui Niccolò Musso de la Porta del popolo unde joacă ilustrul actor Formica. Rosa promite melomanilor că se va cînta din muzica sa. La teatru însă Pasquale e parodiat. Cu acest prilej Marianna fuge cu Antonio Scacciati la Florenţa. Mai tîrziu, în cetatea florentină, tot Formica e acela care printr-o reprezentaţie aduce pe bătrîn la sentimente mai bune. Actorul Formica nu e decît Salvator Rosa. Deci purtările pictorului sînt ale unui brigand intelectual, ale unui boem spadasin, cu moravuri de *bravo*. Hoffmann, pictor el însuşi, şi-a propus să scrie în maniera lui Callot înţelegînd să ia de

la gravorul francez secentist atmosfera de scelerateţă veselă şi sdrenţăroasă.

Mai peste tot Hoffmann a cultivat ocultismul, uneori mistificînd printr-o tehnică de clarobscur, ca în *Fragment aus dem Leben dreier Freunde* unde cu toate istoriile de strigoi, fondul este accidentul erotic a trei inşi care se îndrăgostesc de aceeaşi fată, pentruca numai unul să-i obţină mîna, de altfel printr-un concurs de împrejurări ce presupun predestinaţiunea. *Spielerglück* e istoria unui *chevalier* Menard, jucător pasionat care, neîndurător cu cei care pierd, îşi mizează nevasta la joc, spre a suferi însuşi aceeaşi neîndurare ce a provocat moartea soţiei. *Der Zusammenhang der Dinge* e o poveste complicată care se desfăşură în teritoriu spaniol spre a se demonstra dependenţa între lucruri. *Der Artushof* e mai degrabă o satiră a filistinismului. Herr Traugott, tînăr comerciant din Danzig, cu înclinări spre pictură, spre indignarea asociatului şi socrului în perspectivă, Elias Ross, vede un bătrîn pictor cu o fată semănînd aidoma cu două figuri dintr-o pictură murală din Artushof, bursa din localitate. Face cunoştinţă cu ei şi tot misteriosul iese de acolo că fata apare în haine medievale şi pictorul îşi dă o vîrstă matusalemică. De fapt el e nebun. Cei doi dispărînd din Danzig, Traugott merge să-i caute, după o indicaţie, la Sorrento, fără să ştie că Sorrento în chestie e doar o vilă din împrejurimile Danzigului. Fata se mărită cu un magistrat, iar Herr Traugott se mulţumeşte cu fata asemănătoare a unui pictor din Roma. *Die Automate* pune problema vocaţiei divinatorii pe care ar fi putut-o avea individul cu siguranţă ascuns într-un turc automat, după formula lui Vaucanson. Întrebat de Ferdinand dacă se va mai repeta momentul de fericire maximă avută (se gîndea la o femeie) ghicitorul răspunse : „Nenorocitule, în clipa cînd o vei revedea, vei pierde-o !“ Şi într-adevăr femeia e văzută pe cînd intra într-o biserică cu mirele ei. Interesante sînt în nuvelă comentariile asupra muzicii mecanice, cu strania ei rigiditate cadaverică, asupra armoniei. *Der unheimliche Gast* aduce cazul unui misterios conte vîrstnic, care prin anume procedee oculte captează femeile şi împiedică legăturile ce nu-i convin. *Die Brautwahl* e mai mult o bufonadă antiburgheză în care ni se arată cum Herr Tusmann, *geheimer Kranzleisekretär*, func-

ţionar matur, e împiedicat să ia în căsătorie pe fata colegului său de şcoală Vosswinkel, Kommissionsrath, prin manoperele unui bijutier în favoarea pictorului Edmund. Nuvela se termină printr-un scrutin imitat cu falsitate după *Neguţătorul din Veneţia* de Shakespeare. Latura mistică stă în aceea că Tusmann a văzut în noaptea echinocţiului de vară un chip de femeie asemănînd cu Albertina Vosswinkel în turnul primăriei şi după o superstiţie crede că o va lua în căsătorie. În *Der Magnetiseur* cîţiva discută despre mesmerism, magnetism. Un baron povesteşte despre un maior ciudat cu puteri magnetice, pe care îl văzu într-o seară alergînd peste cîmpuri, în vreme ce maiorul era mort în odaia lui. Un altul narează cura prin sugestie pusă la cale de doctorul Alban cu ajutorul prietenului său Theobald asupra logodnicei acestuia din urmă care în lipsa logodnicului se îndrăgosteşte nebuneşte de un italian. Theobald îi reevocă în timpul somnului momentele dragostei lor şi încetul cu încetul fata revine la vechile sentimente. Doctorul Alban e chemat pentru Maria, care nu se simte bine. Însă Alban încearcă să i se strecoare în suflet, ceea ce nu izbuteşte, apoi prin mijloace magnetice o omoară în ziua căsătoriei cu altul. Baronul recunoaşte în Alban pe mortul maior. *Die Abenteuer der Sylvesternacht* este o imitaţie şi într-un fel şi o parodie după istoria omului care şi-a pierdut umbra a lui Chamisso. Aci eroul îşi pierde imaginea din oglindă umblînd după altă femeie şi e gonit de nevastă. Bine înţeles istoria nu e serioasă şi n-are profunditatea tulburătoare a păţaniei lui Schlemihl. *Das Majorat* e o cronică sinistră de moştenitori, într-o familie de baroni ale căror bunuri se transmit pe principiul îndreptăţirii primului născut. Un castel străbătut de vînturi baltice, ura între fraţi, crime, un servitor mînios contra stăpînului care apoi devine strigoi, identităţi de legături ce se stabilesc cu greu, acestea formează cuprinsul nuvelei mai mult încordate decît pline de substanţă.

În general Hoffmann, ca german, nu e un creator de oameni ci un simplu *Dichter*. *Doge und Dogaresse*, nuvelă bine condusă abia dacă cuprinde o interesantă figură de bătrîn îndrăgostit, gelos şi furios. Cînd însă e vorba de un anume aspect al vieţii germane, lucrurile se schimbă. Tipul breslaşului,

de formă medievală, mîndru de casta sa și scrupulos în meserie, părinte integru și patron omenos dar sever cu ucenicii, încăpățînat și scorțos ca un Luther, plin de prejudecăți, sociabil, se realizează în două nuvele *Meister Johannes Wacht* și *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen.* În cea dintîi avem de-a face cu un dulgher din Bamberg, om dintr-o bucată care suportă curajos moartea fiului și a nevestei, dar nu poate suferi pe avocați și nu admite ca fata sa să se căsătorească cu un astfel de burghez. Zădarnic își arată acesta iscusința, descoperind un testament și punînd o contesă în dreapta ei moștenire : „Ce ? strigă Wacht, nu ți-am spus eu ? ai vîndut dreptatea" ; pentruca contesa să-și scoată dreapta moștenire din mîinile rudelor înșelătoare a trebuit să plătească bani, să sacrifice lui Mammona. „Pfui, pfui, rușine !" Un frate din supărare e mai-mai să omoare pe avocat, însă Wacht ține acum cu victima justiției și năpăstuiește pe victima reală : „Să piei din fața ochilor mei, strigă dulgherul mînios, om vîndut satanei, frate de ucigaș de frate !" Din cauza acestei încăpățînări măritarea celor două fete întîrziază. Un alt ginere în perspectivă e un lăcuitor și poleitor Pickard Leberfink care poleiește în onoarea iubitei toate frunzele și florile grădinii. În cele din urmă, firește, dulgherul se îmbunează. Celălalt meșter e un dogar din Nürnberg care are o fată frumoasă de măritat și nu vrea s-o dea decît unui dogar ca el, mai cu seamă că bunica fetei cu limbă de moarte a prevestit că mirele îi va aduce o căsuță cu valuri aromatice și cu un înger înlăuntru. Numai butoiul cu vin, gîndește Martin, conține valuri îmbătătoare de vin în care cîntă îngerii. Deci ginerele se cuvine să fie făcător de butoaie. Din cauza acestei tenacități (caracteristice lumii gotice) îndrăgostiții Rozei (un pictor, un nobil și un bijutier) învață dogăria și intră calfe la Martin. Fata iubește de mult pe bijutier care face pe ascuns o cupă gravată cu ingeri. Meșterul dogar e luminat și consimte să-și dea fata unuia din breasla sa. Ceva din această atmosferă de corp a trecut pe cale socială în nuvela cu maistori a lui Ion Popovici Bănățeanu.

Metoda lui Sainte-Beuve

Asupra lui Sainte-Beuve opinia este astăzi aproximativ fixată. Deși criticul n-a avut de la început un sistem constituit, a pretins totuși a nu fi mers niciodată „*au hasard et selon ma fantaisie*". Metoda lui era „*la critique dite naturelle ou physiologique*" și cînd Émile Deschanel a dat la iveală un *Essai* de asemenea critică, Sainte-Beuve a recunoscut că o idee similară îi venise „*graduellement*". Criticei naturale îi adăuga „*la critique historique*" și amîndouă aceste procedee completau „*la critique du goût*". La aceasta din urmă nu renunța, pentru că oricît s-ar explica material o operă, rămîne mereu „*une certaine partie inexpliquée, inexplicable, celle en quoi consiste le don individuel du génie*". Recunoștea însă că „*le goût seul ne dispense pas des méthodes armées et précises*". Criticul trebuie să mînuiască anume reguli științifice pentru a asedia opera, „*faire le siège d'un écrivain*" [1].

Procedeul istoric, aplicabil după judecata de valoare, consta după Sainte-Beuve în a raporta opera, dar cu deosebire omul, la condiții de timp și spațiu, a explica „*leurs origines, leurs racines, à étudier le caractère des talents et à démontrer les liens par où il se rattachent à leurs parents et à leurs alentours*". Prin urmare nici un *parti pris* filozofic ca la Taine, ci o scrutare largă a tuturor raporturilor posibile, un examen genetic. Pentru Sainte-Beuve (lucrul pare clar de-a lungul polemicilor sale) opera este exponența individualității, așadar nu relațiile între opere ca abstracțiuni primează, ci studiul contingențelor omului. De aceea Sainte-Beuve va cultiva „portretul", foarte puțin istoria literară înțeleasă ca tematologie, contaminație. Întrucît nodul criticii rămîne mereu judecata de gust, care numai profită de inducțiile științei și de achizițiile istoriei, critica nu poate deveni o știință cu totul pozitivă :

[1] Ibrăileanu uzează expresia, semn că răsfoise atent pe Sainte-Beuve.

„*elle restera un art, et un art très délicat dans la main de ceux qui sauront s'en servir*". Ea are nevoie de artistul care se chiamă critic și care e un om „*qui sait lire, et qui apprend à lire aux autres*", introducînd „*une sorte de charme*", o poezie a analizei și tot deodată mai multă „fiziologie".

În măsura în care criticul face „istorie naturală-literară", folosind în subsidiar procedeele științelor de observație, el va urma calea naturalistului (în fond Sainte-Beuve are în față pe Buffon ca practician și într-un mod obscur, deși conștient, pe Goethe, ca teoretician) :

„...*Le propre de Goethe était l'étendue, l'universalité même. Grand naturaliste et poète, il étudie chaque objet et le voit à la fois dans la realité et dans l'idéal.*"

Naturalistul descrie întîi obiectul individual, apoi pe temeiul descripției clasează, în fine depășind aspectul logic reflectează genetic determinînd momentul dialectic ocupat de fenomen în istoria speței. „Adevărata, critică, așa cum o definesc, constă mai mult ca oricînd în a studia fiece ființă, adică fiecare autor, fiecare talent, după condițiile naturei sale, în a-i face o vie și credincioasă descripție, cu condiția totuși de a-l clasa apoi și de a-l pune la locul său în ordinea Artei."

Expresia „*ordre de l'Art*" nu-i aruncată la întîmplare și trebuie să traduc mai degrabă „*ordinul Artei*", fiindcă Sainte-Beuve are în vedere clasificarea naturalistă (familii, ordin, regn). De bună seamă criticul gîndește că Arta nu constituie un regn ci numai un ordin în marele regn al fenomenelor morale. Deci categoria cea mai largă fiind ordinul, cum vom găsi în artă „familiile" ? Foarte simplu, determinînd o familie de spirite, un grup : „Cînd mi-am întins treptat maniera mea la proporțiile unei metode, mi-am zis : Ampère studiază istoria literară mai mult pe straturi și pe zone : eu o studiez mai mult prin indivizi pe care îi raportez la grupuri". Așadar „grupul" devine unitatea studiabilă în care intră inefabilul individual, și la 1848—49, cînd ținea cursul despre *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, Sainte-Beuve își avea teoria clasificării gata. O familie poartă cu varietăți notele caracteristice ale părinților, deci în fond determinarea grupului se face prin descripția logică a capului familiei spirituale. *Port-Royal* este monografia unui corp social, studiul

sociologic al prestigiului unor șefi spirituali asupra unei comunități : „*on se conduira avec Port-Royal comme avec un personnage unique dont on écrirait la biographie*". Poate fără să-și dea seama, Sainte-Beuve adopta de la romanticii germani teoria geniului ca semn al unui timp : „acest spirit al timpului în fiecare epocă, să fim bine înțeleși, nu-i decît un efect și un produs al cîtorva oameni superiori care îl fac și-l refac neîncetat..." Pe de altă parte, teoria grupului natural de spirite în domeniul fenomenelor morale considerate în contingență iar nu în abstracție, duce la ideea de generație. Șefii unui grup constituie împreună cu familiarii lui spirituali o generație a cărei durată, după Tacit, Sainte-Beuve o fixează la 15 ani : „Cincisprezece ani, a zis Tacit, este un spațiu considerabil al vieții omenești : *quindecim annos, grande mortalis aevi spatium*. Este timpul necesar unei generații spre a se naște, înflori, domina, apoi a se afla în fața unei generații noi..."

Sainte-Beuve face un uz frecvent de termenul „fiziologie". „Curiozitatea, dorința de a vedea totul, de a privi orice de aproape, extrema plăcere de a descoperi adevărul relativ al fiecărui lucru și al fiecărei organizații mă trăgeau la această serie de experiențe care au însemnat pentru mine un lung Curs de fiziologie morală." Termenul ne duce mai departe decît simpla clasificare. Ca adept al lui Tracy care funda ideologia pe fiziologie, criticul înțelege prin fiziologie examenul somatic al scriitorului, definirea moralului prin fizic sau cum spune în alte împrejurări „autopsia morală", „disecția" scriitorului. „Moral" e un fel de a vorbi, întrucît rezultă o imagine morală, obiectul direct al observației este fizicul. „Persoana scriitorului, organizația sa întreagă e angajată și se acuză pînă în operele sale ; el nu le scrie numai cu gîndirea sa pură, ci cu sîngele, cu mușchii. Fiziologia și higiena unui scriitor au devenit capitole indispensabile în analiza talentului." Cu toate astea Buffon era un atlet, ceea ce nu se vede din stil. Dar Buffon era un clasic și ca atare scria numai cu creerul, „*avec la partie supérieure et toute intelectuelle*". Un scriitor ca Balzac înfățișează altă generație și alt mod, de unde și nevoia schimbării metodei. Sainte-Beuve admite „metamorfozele" criticei, supunerea la condițiile istoriei. Pe Balzac fiziologist și anatomist nu-l poți studia decît fiziologic, și Sainte-Beuve,

care făcuse studii de medicină, folosește un limbaj tipic de clinică, scriind de exemplu astfel despre Balzac : „Cînd ține carotida subiectului său, o injectează, profund cu hotărîre și vigoare". Iar în Flaubert salută un vlăstar de medici : „Fiu și frate de medici distinși, d. Gustave Flaubert ține pana ca alții scalpelul. Anatomiști și fiziologiști, vă regăsesc peste tot."

Vasăzică asta e fiziologia lui Sainte-Beuve și acesta e portretul și cînd se vorbește (cum s-a întîmplat în critica noastră) de portret literar ca de un soi de simplă definiție aeriană, fără arta anatomistului fizic, a portretului plastic, se face o eroare flagrantă. Ceea ce admiră Sainte-Beuve la Saint-Simon este arta fiziognomică, „darul de penetrație și aproape de intuiție, darul de a citi în suflete și în inimi prin fizionomii și chipuri și de a prinde jocul ascuns al motivelor și intențiilor... : anatomistul avid nu-i mai prompt în a deschide pieptul încă palpitînd și a dibui în toate sensurile spre a da la iveală plaga ascunsă". Memorialistul face „desfrîu de observație". Asta se numește în limbajul criticului „*faire le tour de l'homme*". Prin urmare, Sainte-Beuve își începe examenul moral prin observații corporale, medicale și higienice. Și uneori chiar frenologice. Capul lui Mirabeau este comparat sub raportul formei și al volumului cu acela al lui Lafayette. Primul se caracterizează prin amploare, al doilea este „fuyant" încît față de cineva care observa medailistului David că fruntea lui Lafayette fuge, acesta răspunse că a „oprit-o" cît a putut. Privind bustul lui Le Brun-Pindare, Sainte-Beuve conchide „*qu'une pareille tête ne saurait se joindre avec l'idée de facultés vulgaires*". Ca să-și facă o idee mai vie despre Boileau, Sainte-Beuve merge la Muzeul de sculptură spre a contempla „*le beau buste qu'a fait de lui Girardin*". Abatele Galiani n-a putut depăși înălțimea de patru picioare și jumătate. Gibbon este de o urîțenie grotescă. La Harpe prezintă o inegalitate a umerilor. Vin apoi observări asupra unor anomalii patologice, cum ar fi voracitatea. Carol Quintul mînca fenomenal. Dimineața la deșteptare avea obiceiul să soarbă o farfurie cu zeamă de clapon, lapte, zahăr și mirodenii, apoi se culca, din nou. Ludovic XIV se hrănea de asemeni abundent. Mînca de pildă, la o masă patru farfurii cu supe felurite, un fazan întreg, o prepeliță, o farfurie plină cu salată, miel cu sos și usturoi, două felii groase

de șuncă, o farfurie cu prăjituri, apoi fructe, dulcețuri. Îi plăceau grozav ouăle răscoapte. Sumedenii de lucruri eterogene pe care le înghițea seara (cărnuri, supe, salate de castraveți, lăptuci, brînză) produceau fermentații în viscerele Majestății Sale. Într-o zi, nevoit să țină puțin regim, regele binevoi a nu lua la prînz decît o supă de porumbei, trei pui fripți și pîine prăjită, iar seara supă cu pîine muiată în ea, fără carne. Frederic IV se îmbuiba în cursul zilei cu compoturi puse anume pe șemineu sau pe felurite console. La Dauphine, soția moștenitorului Regelui-Soare, bea excesiv. Damele din suita ei își permiteau să vîre mîinile în farfuria ei. Higiena lui Ludovic XIV lăsa de dorit. Avea pureci. O singură dată în viață a făcut baie. Delfina Marie Josefa de Saxa, nora lui Ludovic XV, poartă la nuntă o jupă mai grea decît o cuirasă (șaizeci de livre cel puțin). Cînd naște, regele îi ține mîna și e atît de emoționat de durerile lăuzei încît îl trec sudorile. În treacăt fie zis, Delfina are un nas pronunțat, promițînd pe al lui Ludovic XVI. Sainte-Beuve manifestă un interes acut pentru boalele unor personaje cînd poate avea informații. Astfel se întinde cu plăcere asupra pleureziei lui Racine, publică un memoriu asupra ultimei boale a lui Ludovic al XV-lea. La Talleyrand nu uită infirmitatea, aparatul de fier de la un picior pe care, mergînd îl izbea din cînd în cînd cu bastonul lung ca o cîrjă. Amănunt de interes psihopatic, diplomatul dormea aproape în picioare, vîrît într-un fel de gaură a patului, realizată cu perne. Asta de frica apoplexiei. Asupra boalei finale, criticul se întinde voluptuos. Din cauza unei incizii pînă la coapsă, agonizantul nu putea sta culcat, ci ședea pe marginea patului, ținut de doi lachei cu schimbul. Așa primi pe regele Louis-Philippe și pe Madame Adélaïde. În cîteva cazuri Sainte-Beuve relevă o formă de patologie psihică, formînd centrul caracterizării și anume efeminarea sau virilizarea, după cum e vorba de un sex sau altul. Bettina Brentano-Arnim, corespondenta lui Goethe, călătorește îmbrăcată bărbătește, se cațără pe copaci, pe sculpturile catedralei din Colonia și se așează într-o roză gotică a acelui monument. Strengărie romantică, firește. Dar Sainte-Beuve se întreabă : *Qu'en dirait Voltaire ?* Madame de Genlis purtă cîteva luni costumul lui Amor (aripi, arc, tolbă cu săgeți) pe care-l avusese într-un

rol, iar mai tîrziu un costum de bărbat. Abatele de Choisy încă de copil se îmbrăca ca fată și purtă acest costum pînă la vîrsta de 18 ani. Cînd umbla în haine bărbătești, își punea cercei și o „mouche" pe obraz, ca abate adora dantelele.

Este de relevat că făcînd portretul unui scriitor, Sainte-Beuve insistă mai ales asupra aspectului caracterologic în sine, ca și cînd arta n-ar fi decît un pretext, un cîmp de explorare morală. Portretul fiziologico-moral devine scop în sine și criticul indica asta prin titluri și formule duble, cuprinzînd definiția familiei spirituale : *Le duc d'Autun ou le parfait courtisan, Tallemant et Bussy ou le médisant bourgeois et le médisant de qualité, Sénecé ou un poète agréable, Charles-Victor de Bonstetten... ou le Veillard rajeuni, L'abbé de Marolles our le curieux*. Sainte-Beuve are deci ambiția de a fi un La Bruyère sistematic, lucrînd cu mijloacele științei. Într-o bună parte a portretelor se remarcă o atitudine explicabilă prin unghiul de vedere caracterologic. Portretul nu este numai moral, adică o simplă observație gratuită, ci și etic, judecat normativ. Cînd scriitorii sînt măsurați astfel, valoarea literară cade pe planul al doilea și Sainte-Beuve își permite să deteste, motivat, pe autor (e una din manoperele sale polemice). La *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, criticul insistă asupra caracterului de om politic al scriitorului (*„si on peut appeler cela un homme politique"* și sensul este că *„cela"* n-are tocmai caracter). Deplînge infatuarea și răceala egoistă a lui Chateaubriand, invocînd umbrele iubitelor uitate : „...ridicați-vă, umbre de elită, și spuneți ingratului că desființîndu-vă pe toate cu o trăsătură de pană, minte față de propriile suveniri și față de inima sa". În comparare cu Vauvenargues, om de integritate morală, Camille Desmoulins a fost, des, răscumpărat prin lupte împotriva unor mizerabili ca Hébert, „odios și infam" : *„je ne sais pas un meilleur mot"*. Caracterul lui Le Brun-Pindare era detestabil. Inconsecvent, poetul laudă și insultă pe Regină (*„Honte et dégoût !"*). Cu privire la Saint-Just, Sainte-Beuve se silește să-l parcurgă în întregime nu fără „desgust și silă". „E deplorabil ca niște oameni așa de tineri, încă, așa de puțin formați și care pier înainte de douăzeci și cinci de ani, să se impună lumii cu violențe și să violeze atenția istoriei." Cu privire la Barnave, criticul e într-o

„adevărată perplexitate", „suferă" pentru el cînd îl vede declarînd că n-a avut nici o legătură cu Curtea, în ciuda atestațiilor. (Cum se cunoaște că Sainte-Beuve n-are idee ce este o răzmeriță și la ce constrînge ea pe omul politic !) Condorcet numit „*le mouton enragé*" arăta în revoluție „slăbiciuni rușinoase". Bussy-Rabutin era „mușcător, bîrîitor la exces", cărți ca ale lui sînt contrare fundamentului ordinei și stabilității statelor. Și așa mai departe. Cînd Sainte-Beuve zice „*nous autres critiques moralistes*", înțelege dar adesea cenzori etici. Reiese de la sine că dacă accentul se deplasează astfel de la figura strict literară la figura morală, nu mai există nici o rațiune pentru critic să se limiteze la societatea îngustă a scriitorilor. Specimenele caracteristice se pot găsi oriunde și Sainte-Beuve le și caută, în politică bunăoară : „Nu vreau să fac politică ; nu vreau decît să aplic la cîteva subiecte noi, aceeași metodă de analiză de care mă folosesc cînd vorbesc de autori și de personaje literare". Și lucru surprinzător. Ai impresia că Sainte-Beuve face imposibilul pentru a escamota cronica literară și a o transforma în reflecție caracterologică. Termenul de „critic literar" aplicat lui Sainte-Beuve se cade să sufere o reducție în raport cu natura preocupărilor. Majoritatea causeriilor tratează pe baza culegerilor documentare și a memorialelor, de loc considerate ca literatură, despre regi, principi, miniștri, oameni de curte, curtezane ilustre, aventurieri. Evident și aceasta e o literatură, dar nu critică literară, ci fiziologie în sensul cel mai larg al cuvîntului, cu eroi de oriunde. Sainte-Beuve, renunțînd la invenție și transfigurare, supralicitează „comedia umană" a lui Balzac. Studiul omului pe clase era în gustul timpului și în nici o contradicție cu preferințele secolului XVIII. Cu alte imagini, criticul produce pictură olandeză, realistă : „...Trebuie să faci portrete cît mai asemănătoare cu putință, cît mai studiate și mai vii, punînd pe față negii, semnele, tot ce caracterizează o fizionomie văzută natural, făcînd să se simtă peste tot nudul și cărnurile sub draperii, sub cutele și fastul mantalei... Într-asta sînt din școala engleză și olandeză..." În galerie, scriitorii sînt în minoritate. Criticul despoaie memoriile și corespondențele pentru a scoate anecdote și figuri caracteristice. În *Scrisorile* ducesei de Bourgogne găsește trăsături asupra curții lui Ludovic al

XIV-lea, îndeosebi asupra moștenitoarei, la Dauphine (ființă dezordonată, zbenguindu-se noaptea cu tinerii în grădină, fără știrea regelui). În *Le palais Mazarin* de Contele de Laborde sînt știri despre Mazarin (mieros la vorbă ca Ulise), o cronică se ocupă cu procesul Jeannei d'Arc, o alta cu Madame de Pompadour (a cărei glorie mai durabilă se datorește unei arte fragile, ceramica de la Sèvres pe care a stimulat-o). Alte cronici tratează despre M. de Malesherbes, Madame de Caylus, ducesa de Maine (ambițioasă), cancelarul Daguesseau, abatele de Choisy, Madame de la Vallière (curtezană căzută la penitență și misticism). La Grande Mademoiselle (fata bătrînă, măritată cu ducele de Lauzun și autoare a unui scandal postum, întrucît trupul său, rău îmbălsămat, a exploadat în urnă în ziua funeraliilor). Ducele de Lauzun (cel din vremea lui Mirabeau, senior arogant), Marie-Antoinette, Madame de Maintenon, Maria Stuart (inimă de diamant), supraintendentul Fouquet, Prințesa de Ursins (guvernoare a casei regelui Spaniei), femeie cu mania de „*gouverner quelque chose*", ducele d'Autun, curtezan tipic (taie într-o noapte o alee ca să facă surpriză regelui), contele pașă de Bonneval (aventurier extravagant), ducesa d'Orléans, Franklin, cardinalul de Richelieu, Sully, Roederer, Vicq d'Azyr (medicul Mariei Antoanetta și republican furibund de frică), Monluc (gascon, perfect cavaler), margrafa de Beyreuth, baronul de Bensenval, madame du Deffand, ducele de Luynes, Caterina II, Carol Quintul, Foucault (intendent sub Ludovic XIV), Don Carlos (care se sinucide prin supraalimentație : pateu de prepeliță, înghețată etc.), Maria Theresa, Ludovic XV, Mauriciu de Saxa, Contele de Clermont (alt prinț de sînge înfumurat), Talleyrand etc. etc. În asemenea companie iubitorul de literați puri se sufocă. Chiar și cînd cronicele au raport cu literatura, în primul rînd Sainte-Beuve aleargă la materialul care oferă anecdotică : *Madame de la Tour-Franqueville et Jean-Jacques Rousseau* (grandomania lui Rousseau), *Lettre de Mademoiselle de Lespinasse, Mémoires et correspondance de Madame d'Epinay, Lettres de madame de Grafigny ou Voltaire a Cirey* (Voltaire făcînd lux : superbă cameră de baie, servit la masă de lachei și *valet de chambre*, o madame de Châtelet spionînd musafiri, deschizîndu-le scrisorile într-un cabinet negru, scandaluri ridicule) ; *Madame du Châtelet suite de Voltaire à Cirey* (sosi-

rea lui Voltaire și a doamnei du Châtelet la ducesa du Maine : „Apar la miezul nopții ca două spectre, cu un miros de trupuri îmbălsămate") ; Madame Geoffrin (burgheză plină de tact organizînd un salon celebru ; principiul ei : *rien de relief*, pentru care răsese cu rindeaua sculpturile apartamentului), *Lettres de Goethe et de Bettina, L'abbé Galiani* (stînd pe canapea cu picioarele încrucișate ca croitorii și cu peruca în mîini cînd e cald și murind de *„paroles rentrées"*, neplasate), *Saint-Évremont et Ninon, Voltaire ou le président de Brosses* (afacere dovedind firea cărpănoasă și vindicativă a lui Voltaire, care nu vrea să plătească prezidentului niște lemne de ars și-l lucrează la Academie cînd acesta își pune candidatura) etc.

Numeroase cronici sînt dedicate generalilor, mareșalilor, militarilor în general. Sainte-Beuve le analizează tactica, strategia, le caută formula profesională. Un astfel de interes pare un paradox. Autorul lui *Port-Royal* cu veleități de strateg ! Însă umbra lui Napoleon era aproape și V. Hugo nu-și ascundea preferința pentru arta lui Marte :

J'ai des rêves de guerre en mon âme inquiète.
J'aurai été soldat, si je n'étais poète.
Ne vous étonnez point que j'aime les guerriers !
Souvent pleurant sur eux, dans ma duleur muette
J'ai trouvé leur cyprès plus beau que nos lauriers.

Josephe Delorme nu scapă nici el de acest prestigiu : *„Elevé au bruit des miracles de l'Empire, amoureux de la splendeur militaire, combien de longues heures il passait à l'écart, loin des jeux de son âge, le long d'un petit sentier, dans des monologues imaginaires, se créant à plaisir mille aventures périlleuses, séditions, batailles et sièges, dont il était le héros !"* Iar în *Les consolations*, Sainte-Beuve evoca obsesia înfrîngerii de la Waterloo :

Waterloo me noya dans des larmes amères
Mes nuits se consumaient à recréer ces temps,
Ces temps si glorieux, si détestés des mères,
Et dont, moi, j'avais vu les spectacles flottants.

Recenzînd *Waterloo* de Thiers declara de asemeni solemn : „Cît timp va fi o Franţă, sufletul Franţei va fi contemporan cu aceste zile dureroase". Sainte-Beuve rămînea un idolatru al lui Napoleon şi cînd Walter Scott dă la iveală „viaţa" împăratului conţinînd anume ironii britice, criticul se indignează : „...Uşurătate, precipitaţie, ignoranţă, rea credinţă, un rest de ranchiună veche, nici o umbră de talent, un ton şi un gust detestabile, iată rezumatul sincer şi trist."

Lui Sainte-Beuve i-a rămas o mare admiraţie, ca să ne exprimăm astfel, pentru „creaţia militară", de unde intenţia de a face cîteva fiziologii morale unor simpli strategi ca generalul Joubert (tip de bun general tînăr, fără iniţiativă personală, căzînd surprins de evenimente), Catinat (*„le héros sans désir"*, rezervat şi circumspect pînă la absenţă, un general „resemnat"), *Général* Franceschi-Delonne, mareşalul Marmont, generalul viconte de Pelleport, mareşalul de Saint-Arnaud, generalul Friant. Accentul cade asupra mareşalului de Villars, reprezentant al vechiului regim şi asupra generalului Jomini, exponent al epocii bonapartiste. Caracterul exuberant şi interesat al celui dintîi, inocenta lui fanfaronadă după victorii, încîntă pe critic, căruia i se pare că insensibilitatea la gloria militară a patriei reprezintă pentru un intelectual o deficienţă :

„...Fără a mai vorbi de acele zile în veci memorabile împotriva perşilor şi a marelui rege, nu concep un grec instruit, care recitează pe Homer şi aplaudă pe Sofocle, fără idee precisă a bătăliei de la Leuctres, acea invenţie răsărită din geniul lui Epaminonda. Vă închipuiţi apoi ce poate fi cînd un Epaminonda este povestit de un Xenofon."

„De asemeni francezul ar fi necomplet dacă ar aplauda *Cidul* în apogeul său şi n-ar urmări în zborul lui de acvilă şi în mişcările-i neprevăzute victoria de la Rocroy ; tot astfel ar fi un prusian care, evocînd epoca lui Frederic, ar poseda pe Lessing dar ar ignora victoria de la Leuthen... Sînt bătălii clasice pe care trebuie să le înţelegi integral ca nişte capodopere. Aci patriotul şi omul de gust se confundă."

În *Sainte-Hélène* de Thiers, Sainte-Beuve aprobă fără rezerve examenul fiecărei campanii, aşa cum s-ar face unei epopei, unei tragedii : *„mais n'est-ce pas une oeuvre de génie également ?"* La Jomini, autorul tratatului *„de grande tacti-*

que" și al celui „*des grands opérations militaires*", studiază destinul tragic al unui mare general, osîndit, dintr-o prejudecată, să dea consilii ca ofițer de stat major, fără a putea conduce efectiv o bătălie. Jomini visase totuși să-și verifice geniul dirijînd mișcările unui corp de armată ca combatant înscris pe lista de onoare a generalilor care au ziua lor de strălucire. Prea lucid, era o Cassandră care speria cu profețiile sale. Cu privire la Jomini, Sainte-Beuve observase că posesorului unui talent superior i se neagă alte vocații. Teoreticianul nostru fiind un critic militar strălucit, suferea insinuarea necontrolată a fi presupus un rău operator.

În rezumat, Sainte-Beuve introduce eroicul în sfera frumuseții și de aceea spune despre Goethe că „Înțelege totul în univers, — totul afară de două lucruri poate, creștinul și eroul... Goethe nu iubea nici sacrificiul nici chinul". Acesta e un citat foarte important. Cum Sainte-Beuve se constată a fi „hantat" de Goethe, se vede îndată că a voit să completeze lipsurile marelui om german : poet, romancier și naturalist al faptelor de natură morală, Sainte-Beuve se silește să înțeleagă experiența eroică și pe cea creștină. Eroicul îl studiază la mareșali, iar sacrificiul creștin, în chip cu totul obiectiv, la janseniști. Acesta e sensul monografiei *Port-Royal* (netrecînd cu vederea faptul că odată criticul a suferit și personal o criză mistică).

Pe cît a putut, Sainte-Beuve a evitat să scrie despre contemporanii săi, iar în ultimii ani de viață fuga este aproape totală : „*je suis terriblement en arrière avec les poètes*", scria în 1865, cînd semnala pe Veyart și pe Sully Prudhomme. Percepția sa poetică nu-i mare. Admirator al poeziei domestice de tipul William Cowper, nu prizează grandoarea. „În poezie, ca oriunde — zice despre V. Hugo — nimic mai primejdios decît forța". „De obicei desenul autorului — spune tot despre V. Hugo — este precis în cele mai mici piese, va zice, de exemplu, iubitei pe malul mării : Vezi asta (mare descripție a golfului, a țărmului), e pămînt ! Vezi asta (mare descripție a norilor, a asfințitului), e cerul ! Ei bine, nici cerul nici pămîntul nu fac cît dragostea (mare descripție a amorului)". Sainte-Beuve urăște perifraza și pe un domn Michaud care scrie : „Am trecut prin fața Messinei cînd soa-

rele era la mijlocul drumului său" îl sfătuiește să zică : „Era amiază". Dar sînt distincții. Datoria lui V. Hugo, ca poet, nu e să spună : *asta,* ci să facă mari descripții, fiindcă perifraza e poezia însăși. Nu-i de mirare deci că Sainte-Beuve admiră o poezie despre porc a lui Calemard de Lafayette și alta despre vacă a aceluiași :

La vache ! pacifique et bonne créature !
Philtre mystérieux des dons de la nature.

N-am putea să respingem poezia *Boilor* lui Dupont, *Porcului* lui Max Buchon și a *Vacii* lui Calemard de Lafayette, cu condiția ca această sensibilitate realistă să nu împiedice gustarea marei arte. Poezia lui Baudelaire a cărui candidatură la Academia franceză i se pare o epigramă, înseamnă pentru Sainte-Beuve *„un kiosque bizzare, fort orné, fort tourmenté, mais coquet et mystérieux"*. Poezia lui Baudelaire „cochetă" ! Îi dă un sfat : *„n'ayez jamais peur d'être trop commun"*. Cronicele despre *Salammbô* de Flaubert, judicioase și studiate, nu surprind în mod deosebit. În anume sens, criticul are dreptate. Totuși, concluzia ultimă este că istoria împiedică percepția vieții și că prin urmare romanul istoric e un gen fals : *„Le roman historique est un monde suspect et ambigu, qui ne peut nous rendre, en telle matière, qu'une médaille en grande partie fictive et controversée."* Discutabil ! Cronica despre *Madame Bovary* apare azi un scandal de obtuzitate. Cînd Flaubert descrie, criticul exclamă : *„c'est hollandais, c'est flamand"*, esența însăși a cărții nu-i place. Sainte-Beuve nu ghicește o iotă din ce vedem azi și madame Bovary, exponenta bovarysmului este pentru el o oroare. Sainte-Beuve judecă la fel ca și Titu Maiorescu, vrea raza de soare : *„...pourquoi aussi ne pas rassembler le bien sur une tête au moins, sur un front charmant ou vénéré ?"* El, Sainte-Beuve, a cunoscut o doamnă, care neputînd fi mamă, a devenit o binefăcătoare, învățînd copiii din sat să citească și să scrie. În ce monument de platitudine ar fi degenerat madame Bovary, dacă în loc să sfîrșească în chip lamentabil s-ar fi travestit într-o femeie de bine ! Criticul merita să fie înscris la rubrica flaubertianului *le Garçon*. Să vedem acum ce spune Sainte-Beuve des-

pre Stendhal : „mi-e imposibil să împărtășesc admirația ce se profesează azi pentru acest om de spirit, sagace, fin, pătrunzător și excitant, dar descusut, dar afectat, lipsit de invenție". Astfel cei trei scriitori moderni mondiali produși de Franța : Stendhal, Baudelaire și Flaubert sînt reduși la proporția de autori „*distingués*".

Metoda lui Sainte-Beuve este de a desprinde fără nici o veleitate de compoziție, pe măsura lecturii documentelor, liniile morale distinctive, revenind, dacă este posibil cu alt prilej, la documente despre același personaj. Portretul se face singur, într-asta stă „*le charme*". Procedeul are avantajele și cusururile sale după bogăția substanței medulare a textelor anchetate și se-ntîmplă uneori ca articolul să fie insuficient. Cronicile în genere ale lui Sainte-Beuve, din cauza acestui sistem de comentare pe loc, oricît de nutrite cu informații literare, prin aerul forțat adesea de „convorbiri" fără pretenții, suferă de compresiune și ariditate și sînt suspecte la o primă ochire a paginei de plictiseală. Criticul n-are timp să deseneze articolul, îl face în timpul scrisului umplînd coloanele obligatorii cu citate, pînă cînd prinde noțiunea centrală. Poezii, roman, articole, toate se remarcă printr-o densitate, mai exact prin duritate. Articolele sînt tari ca plumpuddingul englez fiert opt ore și flambat cu rom. Mirosul e bun, aspectul indigest. De altfel lipsa de compoziție, adică de configurație clară, nu exclude șablonul. Sainte-Beuve debutează printr-o introducere generală, apoi trece la o biografie sumară. („Se știe puțin despre viața lui Theocrit. S-a născut la Syracusa. Se calculează că data nașterii sale poate să cadă spre anul 300 sau 305 înainte de Christos" etc.). Pe urmă vine causeria. O altă cauză a impresiei de duritate moleculară este carența de idei. E absurd să pui succesiv pe masa de disecție morală autorul spre a-i descoperi clasa naturală. În omul moral rezidă și un factor transcendental, un destin inefabil care stîrnește o reflecție metafizică. Sainte-Beuve uzează numai de secțiune, rezecție și clasificare, fără fantezie biologică. Ce înseamnă că Fontenelle era „*l'âme la plus égale, la plus froide, la plus exempte de passion et de flamme qui fut jamais*" ? Sainte-Beuve constată o deficiență morală. Lucrurile sînt exacte și așa, nu-i discuție, însă pe un plan pedestru. Lipsa de flacără

a lui Fontenelle provenea oare din sicitate, era Fontenelle stupid cum se numește orice monstru (dacă există așa ceva !), lipsit de noțiune afectivă sau, prin efectul educației clasice, Fontenelle, cerebralul fin, își făcuse o pasiune extraordinară, pasiunea impasibilității, flacăra rece ? În ultimul caz, el este un bunic al romanticilor, punînd la modă „indiferența mîndră". Sainte-Beuve, om neproblematic, e mult mai puțin un „curios" în sensul larg al cuvîntului, cît un colecționar maliției, care împinge indivizii într-o vitrină. Natural, chiar și în aceste proporții reduse, meritul criticului e considerabil și nu-i de pus în dispută. În chestiune este metoda. Excelente „figurine" cum ar fi zis E. Lovinescu care a intuit amendarea artistică a genului, se înăbușe într-un morman de detalii. M. de Latouche, farsorul incorigibil, cu pretenția la maliție, care face *„des noirceurs adorables"*, silind pe amici să înghită ale sale *„couleuvres"*, iată o figură care ar avea nevoie de oarecare compoziție. Criticul nu lucra așa și e de prisos a-i cere ce nu vrea și nu poate da. Abundența și divagația sînt pentru el cernelurile sepiei cu care se insinuiază, articolele, spre a fi gustate, solicită din partea cititorului un interes acut. Ele presupun o aplicație personală a lectorului, fie ca specialist, fie ca persoană direct atinsă în afecțiunile și în prejudecățile sale. Anostitatea inofensivă a articolului constituie vata în care a acoperit acul. Asta e ceea ce s-a numit „perfidia" lui Sainte-Beuve, pe care și-a recunoscut-o singur. Critica lui e „intestină", exteriorul e laudă și paradă convențională. Otrava e diluată, gîndul vătuit (imaginile sînt ale criticului însuși). În stilul adesea anodin și oficios al lui Sainte-Beuve e un ce suspect, fapt de care ne dăm seama cînd descoperim și izolăm definiția. Articolele se pot rezuma la cîteva poante critice. Exemple : „Pana d-lui de Chateaubriand seamănă cu spada lui Orlando... Orlando furioso" ; Chateaubriand : „Un epicurean cu imaginația catolică" ; Voltaire și Muzele : *„il les aime toutes les neuf"* ; Chesterfield : *„a de l'imagination jusque dans l'esprit"* ; Madame Geoffrin : *„fut franchement vielle de bonne heure et elle supprima l'arrièresaison"* ; Goethe : *„un Fontenelle revétu de poésie"* ; M. Bazin a fost zece ani *„le lauréat proclamé et bien renté de l'Académie, le lauréat inamovible"* ; situația de curtezană a d-nei de Pompadour : *„poste éminent*

et peu honorable" ; madame de Genlis : *„une femme enseignant"* ; *„on n'a jamais été plus décidément écriveuse que M-me de Genlis"* ; Rousseau „a fost cîtva timp lacheu, se vede de multe ori din stilul său" : *„Il este le premier qui ait mis du vert dans notre littérature"* ; Camille Desmoulins este *„ce fifre improvisé de la Révolution"* (aluzie la copiii care merg înaintea muzicii militare, parodiind-o) ; la el plezanteria *„frise la guillotine"* ; Condorcet : *„fanatique d'irréligion"* ; M. Fiévée : *„il avait fait de bonne heure le tour de toutes les opinions"* ; *„Non, Mirabeau ne s'est pas vendu mais îl s'est laissé payer"* ; Xavier de Maistre : *„Il avait la chaleur sans l'aigreur..."*, *„..la colère de l'amour"*, *„Il est d'usage de vivre longtemps, a l'Académie ; c'est là une habitude qui ne s'est pas perdue"* ; M. de Bonald : *„il jouissait de la plus magnifique impopularité"* ; Chamfort : *„Il a laissé un nom et bien des mots qu'on repète"* ; *„il réservait toute sa douceur pour ses tragédies"* ; *„Il y avait en lui des trésors de rancune"* ; Beffara, *„cet honorable comissaire de police, qui, dans sa retraite, et par un reste d'habitude investigatrice utiliement appliquée à l'histoire littéraire, se mit à la piste des naissances illustres"* ; *„La vie de Voltaire est une comédie"* ; Franklin : *„un trop grand simplificateur"* ; Henri IV : *„Il a le pouvoir absolu plus agréable, voilà tout"* ; *„Quand M. Cousin aime une femme, il faut que l'univers en soit informé, il a le tumulte de l'administration"* ; Eugénie de Guérin : *„Elle était de celles que la solitude n'ensauvage pas"* ; L'abbé de Saint-Pierre : *„Il ne concevait rien à la raillerie, cette offense polie"* ; *„Ces choses* (profeţiile lui S.-P.) *sont arrivées quoiqu'il les ait dites et prechées"* ; *„Saint-Simon est le Rubens du commencement du dix-huitième siècle — un Rubens avec des dessous de Rembrandt"* ; *M. Génin m'honorait d'une inimitié déja ancienne"* ; despre Chateaubriand : *„Cette espèce de tatouage dans le style"* ; *„mythologie d'opéra"* ; *„Je crois voir un jardinier qui ferait une pepinière toute composée de grands chênes et de cèdres"* ; *„tout ce qui donne occasion à l'éloquence dans la critique, est le triomphe de M. Villemain"* ; *„Qui, les commérages de Saint-Simon, mais comme qui dirait les barbouillages de Rembrandt ou de Rubens"* ; *„Voilà bien tout Malherbe : grandeur, élévation de talent et l'oeil au pécule"* ; V. Hugo : *„jamais il rencontrera une tour dont il ne compte les angles, les faces*

et les pointes"; Delille: „*Tout ce qu'on saurait imaginer de ressources, de grâces, de facilité, de hors-d'oeuvres et de main-d'oeuvre — (non pas d'art véritable) dans ce genre, il le déploya*". Și așa mai departe. Lui Sainte-Beuve îi place, precum vedem, să se exprime „*d'une manière piquante*" și expresia „*piquant*" e cea mai frecventă în opera sa. E un fel de Joubert care își diluiază aforismul sau mai de grabă îl oferă cu foarte multă apă. Să notăm că Sainte-Beuve e inventatorul verbului „romancer", cu sensul estetic de azi.

Criticul are rațiunile lui să evite pe cît cu putință recenzarea contemporanilor, deviza sa fiind sinceritatea absolută: „*Nous sommes de bien grossiers personnages et ce beau monde qui vit de* b l a n c - m a n g e r *littéraire a bien raison de nous mépriser; mais enfin, quand nous avons quelque chose à dire, nous le disons autrement, nous appelons les choses par leurs noms*". (N-admite nici măcar travestirea stilistică: în istorie stilul trebuie să fie limpede, incolor, să semene „*à la grande glace de l'Exposition.*") Criticul trebuie să aibă „coatele libere", să fie imparțial și să nu aparțină nici unei „coterii". „*Il n'épouse les gens un temps, et ne fait que traverser les groupes divers sans s'y enchaîner jamais. Il passe résolument d'un camp à l'autre.*" Criticul e „corsar", pîndește în larg, nu i se poate pretinde a fi „*homme de qualité ni un chevalier*". El supune totul examenului, ideile și faptele și chiar textele: „*C'est ne procéder en rien par prévention et enthousiasme*" (aci mi se pare că Sainte-Beuve exagerează, fără entuziasm nu există percepția [1]). Asta nu înseamnă că e bun criticul „*acariâtre*", „*fut-il exact*", spiritul dur, rustic, sălbatic, fără ironie amabilă, fără „sarea urbanității". Sainte-Beuve citează cu o imagine spirituală pe Gustave Planche ca tip de critic agresiv: „Cele două sau trei copii de busturi antice ce se vedeau în camera lui, nu s-a gîndit să le așeze acolo decît cînd a avut nevoie de ele spre a le arunca în capul oamenilor". Probitatea condamnă pe critic la solitudine și Sainte-Beuve îi recomandă să n-aibă prea mulți prieteni, relații mondene, obligații comandate de convenienţe: „E de neînchipuit cît de mult jenează propincvitatea pe un scri-

[1] Totuși în altă parte S.—B. se contrazice: „*il est bien certain qu'il faut commencer par aimer la poésie avant de se mêler de la juger*".

itor critic ce se respectă. Dacă cîștigi ceva cunoscînd mai bine personajul prin cîteva detalii particulare, pierzi neputînd de cele mai adeseori exprima cu o deplină francheță și netezime ceea ce simți. Dimpotrivă, așează-te la frontieră, într-o țară tot franceză, fără șansa de a întîlni într-un salon seara pe scriitorul pe care ai să-l judeci dimineața, pe el sau pe unul din amicii săi intimi, pe familiarii lui de sînge sau de inimă, și vei putea să vorbești despre el cu convenință ca despre un antic, ca despre un mort..." Despre Chateaubriand a evitat în general să scrie cît timp a trăit scriitorul și dacă a cedat insistențelor, cîteodată, a făcut-o cu rezerve, comparîndu-se cu „un greier obligat să cînte în gura leului". Probabil că inflexiunea era pentru Sainte-Beuve unul din elementele constitutive ale autorității, căci criticul reclama această însușire de iluzie peste calitățile obiective : „Autoritatea adevăratului critic se compune din multe elemente complexe, ca și cea a medicului, dar în fond el are un simț special, ca tactul unui Hippocrat sau al unui Corvisart". La Harpe, din nefericire, deși judicios, *„n-a avut niciodată sau cel puțin numai în rare clipe toată autoritatea rolului de critic"*. Sainte-Beuve concepe pe critic ca un magistrat, avînd prejudecata filistină că fiecare rang trebuie să adopte un protocol adecvat și regele se cade să vorbească regește, să fie *„royal de ton"*. E surprins de limbajul șiretului Louis-Philippe, care de fapt afectează stilul popular și oferă reginei Victoria o piersică și un briceag s-o curețe spunîndu-i : „Cine a tras ca mine pisica de coadă, trăind cu cîțiva gologani pe zi, are totdeauna un briceag în buzunar". I se pare că regele n-are *„dignité"*. Idolul sainte-beuvian e Ludovic XIV și se vede că gîndea un fel de *„royanté"* a criticei, bazată pe *„autorité"*, ca și E. Lovinescu.

Natural, neadmițînd constrîngerea prin convenințe, Sainte-Beuve acceptă cu atît mai puțin imixtiunea instituțiilor, fiind contra oricărei cenzuri [1]. Cînd clerul protestează împotriva unor cursuri laice de literatură făcute la Facultatea de Litere pentru învățămîntul de fete, criticul nu-și ascunde iritația : *„Mă amestec, ca critic literar, în chestiunea conciliilor viitoare ? Ah !*

[1] S.-B. se gîndește la cenzura claselor dominante, a bisericii, nu la cenzura morală făcută în numele umanității, pe care el însuși o profesa.

pentru Dumnezeu, lăsați-ne nouă criticilor istoria literară și ceea ce depinde de ea." În 1867 în Senat, s-a stîrnit o discuție în jurul ateismului și cîțiva senatori veritabili, între care mareșalul Canrobert, s-au indignat că Sainte-Beuve face apologia celui care a tăgăduit divinitatea lui Isus. Era vorba de Renan și criticul apărase pur și simplu „în numele libertății de a gîndi", opiniile filozofice onorabile și respectabile. „După ce — zice el — prin penibile lupte a fost cucerită toleranța pentru protestanți, musulmani și diverse secte religioase, este momentul a o întinde și la spiritele filozofice și științifice." Și cita o declarație a lui Claude Bernard : „Cînd sînt în laborator întîi de toate dau la o parte spiritualismul și materialismul ; nu observ decît fapta, nu interog decît experiența..." De asemeni condamnă cenzura politică și transcrie o scrisoare a lui Napoleon I, redactată la Moscova, prin care împăratul dezaproba direcția dată inchiziției cărții : „*Mon intention est qu'on imprime tout, absolument tout, excepté les ouvrages obscènes et ce qui tendrait à troubler la tranquilité de l'État*". Sainte-Beuve fusese acuzat că privise cu indiferență procesele de imoralitate intentate scriitorilor din regimul lui Napoleon III. Citînd rîndurile lui Napoleon I, insinua deci de a avea mai puțin înțelegere pentru disoluție : „*Il y a un courant d'immoralité et d'obscènité que personne ne défend et qu'on réprouve avec mépris...*" Mai degrabă Sainte-Beuve fusese angajat politicește în cauza Imperiului, ceea ce-l obligase să tacă. De unde reflecția următoare : „*Cu cît un om de litere ajunge la toate onorurile societății, cu atît îndrăznește mai puțin să aibă tot spiritul său, gîndirea sa întreagă, în scrieri și discursuri*". Însă în 1867 regimul declina, iar Sainte-Beuve manifestă prudente independențe, vestind că se așează în stînga Imperiului, fiindcă la stînga este inima, și că e dispus să extragă ceea ce este bun din socialism.

Dacă voiește libertatea de a gîndi și a se exprima, Sainte-Beuve aspiră totdeauna la epocile de ordine și stabilitate. Deși detestă aroganța oamenilor Regimului vechi, Revoluția în stadiul ei terorist și instabil îl înfioară. Cu „desgust" transcrie procesul-verbal analfabet redactat la arestarea lui André Chenier de niște „*bêtes brutés*" și „*Sans-culottes ignares*". Îl surprindea faptul că Beaumarchais, bătrîn și agasant, impor-

tunînd birourile, și-a salvat capul. Narează cazul chimistului Berthollet, care spre a dovedi că niște rachiuri pernicioase n-au fost otrăvite, a băut din ele. Întrebat de Robespierre cum a îndrăznit să bea asemenea otrăvuri, chimistul a răspuns: „Mai mult am riscat cînd mi-am pus iscălitura sub raport". În 1848, la izbucnirea revoluției din februarie, Sainte-Beuve crezu civilizația compromisă. Literatura, constată el mai tîrziu, a fost una din industriile de lux izbite pe loc de interdicție și moarte provizorie. Pentru ca o literatură să aibă consistență, „*trebuie o anume stabilitate nestagnantă*". În 1848, „*an nebun și fatal*", cu lume în demență, Sainte-Beuve pleacă deci în Belgia spre a ține un curs la Universitatea din Liège, iar în 1852 se entuziasma de regimul prințului-prezident: „În mijlocul schimbărilor minunate care se îndeplinesc și care inaugurează din toate părțile o eră de pace și de regularitate, literatura nu va suferi". Setea de tihnă răspunde și puținei înțelegeri a criticului pentru experiențele violente. Ca și Horațiu, gusta mediocritatea aurită și poezia fără tumult. N-a ascuns că lăudînd sau criticînd pe V. Hugo, „l-a tras" mai mult sau mai puțin la sine, „*selon mes goûtes et mes préférences individuelles*". Iar preferințele lirice ale lui Sainte-Beuve, știm care erau: poezia domestică și cîmpenească (Seine-et-Oise, spălătorese la rîu, capra, vaca, porcul, flașnetarul, plimbarea de duminică a burghezilor). Avînd aerul de a face *mea culpa*, criticul ironiza subțire circumvoluția hugoliană, preferînd, după La Bruyère, pe acei care excelează în mediocru: „Nu sînt departe de a-mi recunoaște și de a confesa ceva din această mediocritate de natură..."

Avem prilejul de a semnala o altă trăsătură de caracter a lui Sainte-Beuve. Mărturisind mai sus că a măsurat pe V. Hugo cu preferințele sale poetice, criticul se amenda. Admitea fără înconjur acest principiu: „*Je suis l'homme des doutes et des repentirs*". Vasăzică Sainte-Beuve este creatorul „*revizuirilor*" [1].

[1] Lui E. Lovinescu i s-a pus în sarcină mania „revizuirilor", adică a retractărilor însă E. L. a introdus termenul cu înțelesul de reexaminare a opiniilor primite de la alții.

Teoria stabilității, transferată asupra sferei valorilor, va conduce pe critic la „clasicism". Nu este vorba în cazul lui Sainte-Beuve de o literatură prototipistică, scoasă din istorie sau arheologică. Era de acord cu Maxime du Camp că artistul trebuie să fie *„de son temps"*, *„porter dans son oeuvre le cachet de son temps"*. *„Vouloir aujourd'hui refaire de l'antiquité pure, c'est être le disciple des disciples."* Sau : *„Je me laisse et me laisserai toujours prendre à la curiosité de la vie, et ce chef-d'oeuvre de la vie, — un grand et puissant esprit."* Grimm era mereu consultat de critic, fiindcă i se părea *„un esprit supérieur à son objet, et qui ne sépare jamais la littérature de l'observation du monde et de la vie"*. Cînd deci H. Taine vine cu o filozofie a artei în virtutea căreia opera e un fenomen studiabil contingențial, sînt toate motivele să credem că Sainte-Beuve îl va aproba. Într-adevăr, criticul salută cu multă simpatie, chiar cu entuziasm pe Taine, cu prilejul apariției *Istoriei literaturii engleze*. Dar asupra afirmării că literatura este expresia societății, nu admite lucrul *„qu'avec bien des précautions et des réserves"*. „Spiritul omenesc, zici dumneata, curge ca evenimentele, ca un fluviu. Voi răspunde *da* și *nu*. Dar voi spune cu hotărîre nu în acest sens că spre deosebire de fluviu spiritul uman nu-i compus dintr-o cantitate de picături asemănătoare. E o distincție de calitate între multe picături." Într-un cuvînt, Sainte-Beuve afirmă primatul individualității, ceea ce de fapt Taine nici nu va nega, pentru că va recunoaște unitatea personală a operei, susținînd numai că artistul *„n'est pas isolé"*. (Și dezideratul sainte-beuvian al unei arte adunînd *„le bien sur une tête au moins"*, exprimat în critica *Doamnei Bovary* va deveni la Taine *„le caractère bienfaisant")*. Prin a fi *„de son temps"* Sainte-Beuve înțelege a privi caracterele generale ale umanității de la momentul ocupat de scriitor (dar și Taine, nu-i vorbă, amintind de „moment" nu ezită a spune că opera e cu atît mai solidă cu cît formulează mai clar caracterul universal). Imaginea „fluviu" nu convine lui Sainte-Beuve, fiindcă sugerează un voiaj continuu și aventura în geografii inedite, iar el e pentru stabilizare : „prima condiție a gustului, după ce ai înțeles orice, este de a nu mai voiaja neîncetat, ci de a

te așeza odată, a te fixa". Clasice sînt operele „stabilite", reținute de gust ca esențiale. „Vine un timp în viață, cînd, toate călătoriile fiind făcute, toate experiențele terminate, nu mai ai altă bucurie mai veche decît să studiezi și să aprofundezi lucrurile pe care le știi, să guști ceea ce simți, precum a vedea și revedea oamenii pe care îi iubești : pure delicii ale inimii și ale gustului la maturitate. Atunci acest cuvînt *clasic* ia înțelesul său adevărat definindu-se pentru orice om de gust prin o alegere irezistibilă de predilecție. Gustul e atunci făcut, e format și definitiv ; bunul simț, dacă trebuie să vie odată, e consumat. Nu mai ai vreme să încerci, nici curaj de a merge după descoperiri. Rămîi la prietenii tăi, la aceia încercați printr-o lungă convietuire. Vin vechi, cărți vechi, prieteni vechi." Ar fi greșit să înțelegem că Sainte-Beuve vorbește aci de faza senilă a existenței criticului, cînd în realitate vrea să spună că gustul, indiferent vîrsta individuală la care se afirmă, e o formă superioară de senilitate, de oprire. Predilecția, pe de altă parte, prin care se definește clasicismul nu se întemeiază pe necunoscute personale. „Irezistibilitatea" arată temeiul obiectiv. Gustul e format cînd a început să fie sensibil la valorile stabilite și să măsoare cu ele aventurile. Fi-va de aci încolo osîndit criticul să citească numai „*vieux livres*", să refuze literatura prezentului ? Nu asta. El va refuza nu cărțile noi, ci cărțile aventuroase, indigeste pentru gustul consolidat, operele fără clasicitate. Și cum o operă clasică nu se poate fabrica prin rețetă, prin imitarea cîtorva calități de puritate, sobrietate, de eleganță „*indépendament du caractère même et de la flamme*", clasicitatea vie provine din continuitatea itinerariului, din tradiție. „Întrucît mă privește, respect tradiția și iubesc de asemenea noutatea : nu sînt cu adevărat fericit decît cînd izbutesc să le pun de acord și să le reconciliez... A face în judecățile noastre reforme continui dacă e nevoie, dar numai reforme și nu revoluții, iată cel mai sigur rezultat al criticii literare, așa cum o înțeleg." Vasăzică Sainte-Beuve se teme de dislocare și înțelege prin clasicism creație în perspectiva valorilor trecutului, recognoscibilă îndată, fără surpriză, prin spiritul ei. Clasicism și tradiționalism devin expresii sinonime. Însă care e drumul tradiției, Sainte-Beuve nu șovăie a răspunde : moștenirea grecilor și romanilor.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA

Franța, subînțelege criticul, în secolele XVII și XVIII, de care se ocupă cu precădere (*„Je choisirai d'habitude et de préférence quelques sujets dans la littérature française des deux derniers siècles"*) [1] este în această tradiție greco-romană așadar, în privința asta, nimic în hazard, totul liniștind „gustul". Rămîne totuși o chestiune : Neconstînd nici în reguli și cu atît mai puțin într-un program tematic, din moment ce scriitorul trebuie să fie *„de son temps"*, prin ce putem constata tradiția greco-romană ? Ea constă întîi de toate într-un aer de trancvilitate (Sainte-Beuve interpretează ideea „sănătății" clasicismului, a lui Goethe), în acceptarea liniștită a spațiului și momentului național : *„Clasicul, repet, se caracterizează prin aceea că-și iubește patria, timpul, și nu vede nimic dezirabil și frumos dincolo de ele"*. În chipul acesta clasicismul și contemporaneitatea se împacă perfect, ba chiar posesia deplină a prezentului devine condiția clasicismului. Paseismul, arheologia (vezi cazul lui Flaubert) sînt anti-clasice. „Clasicul într-adevăr, în caracterul său cel mai general și în definiția sa cea mai largă, cuprinde literaturile în stare de sănătate și înflorire fericită, literaturile în plin acord și în plină armonie cu epoca lor, cu cadrul lor social, cu principiile și puterile dirigente ale societății : mulțumite de ele însile — să fim înțeleși — mulțumite de a fi ale națiunii lor, ale timpului lor, ale regimului în care se nasc și înfloresc". Sainte-Beuve e așadar „modernist" și patriot și (sens subtil) critic în direcția regimului imperial, care și el din punct de vedere politic, reia tradiția imperiului roman, cum nu se sfiește a spune în cronica despre Prévost-Paradol : „Și cînd vorbesc despre Cezar, ce vreau să spun ? M-am plictisit, la urma urmei, de a face prea multe concesii adversarului și de a raționa ca și cînd am sta pe sfărîmăturile cuiva. Oare nu se vede caracterul original și cu totul modern al acestui nou Imperiu care, sincer, nu respinge libertatea, care posedă gloria și în care se înnoadă tra-

[1] *„...Quelle est mon intention et mon but en revenant volontiers ici sur ces sujets du XVII-e et du XVIII-e siècle ? Ai-je en vue de proposer des modèles ? Non pas précisément ; mais je voudrais aider avant tout à renouer la tradition, sans laquelle rien n'est possible en bonne littérature... Je voudrais donc nous remettre, me remettre moi-même tout le premier, au régime de ce langage clair, net et courant."*

diția, în lanțul său august ?" Sainte-Beuve afirmă că noul regim conciliază, retrospectiv, Revoluția cu puterea lui Ludovic al XIV-lea, deschizînd astfel întreaga perspectivă „greco-romană". Atunci cine e dușmanul clasicismului ? Romantismul, pentru că prezentat spațial și temporal îi produce un sentiment de urît, fiindcă cultivă nostalgia, fugind de locurile „consacrate" chiar și în biografie, unde în loc să studieze personajul după „idei și vederi judicioase" insistă asupra insolitului, sprijinindu-se ostentativ pe „documente inedite". Iată dar de ce nu gusta Sainte-Beuve pe madame Bovary. Aceasta e o nostalgică, nesatisfăcută cu condițiile pe care i le oferă provincia modestă franceză a secolului său. Romantismul îndeobște caută a evada înspre literaturile străine, cîntînd senzații noi, ținuturi neexplorate, savane și cedri, iar Baudelaire hașișul și drogurile abominabile în porțelane orientale, trecînd în regiuni inabitabile chiar *„par delà les confins du romantisme connu"*. Sainte-Beuve are oroarea grecilor de „barbar" și descrie tot ce trece de periferia lui imperială ca un Strabon înspăimîntat. El este de fapt întemeietorul doctrinei că literatura Franței trebuie să fie *„bien française"*, sprijinită pe secolul XVII și de acolo în linie dreaptă prin Pleiadă pînă la Grecia. Spre a avea viu în spirit sensul intim al clasicismului tradițional, Sainte-Beuve frecventa pe antici, și la moartea lui era de față Pantasides, profesorul său particular de literatură greacă cu care citise și comentase de mai multe ori *Iliada* și *Odiseia*, în original. Patriotismul monarhic al criticului este acela al lui Virgil, apetiția sa de tihnă rustică e aceea a lui Horațiu, cultivat în această latură pacifică pînă-n pragul Revoluției și peste ea. Sainte-Beuve îi burghezifică și-i francizează, dîndu-le un costum mai populist. Lui Joseph de Maistre pentru care frumosul este *„ce qui plait au Patricien, honnête homme"*, îi răspunde cu un frumos *„accesible à toute âme honnête, généreuse et populaire"* [1]. În conceptul unei Grecii

[1] Nu știu dacă serios sau în ironie, totuși S.—B. remarcă grosolanitatea inerentă a talentelor populare : „Nu intră oare o anume doză de grosiertate în toate personajele puternice care au facultatea de a tîrî masele și chiar talentele literare ?" Și cu toate astea S.—B. protestase împotriva acestei reflecții a fraților Goncourt: *„Malheur aux productions de l'art dont tout la beauté n'est que pour les*

eterne, perpetuate prin tradiție, Sainte-Beuve încearcă a introduce Sena, periferiile, porturile cu butoaie, provincia franceză. Contemplînd Parisul cu cheiurile și Arcul de triumf se gîndește la Ithaca, insula lui Ulisse :

Et je m'en vais mélant dans ma pensée
Avec Paris Ithaquë aux beaux couchants.

La țară recomandă lectura lui Pliniu naturalistul : „În după amiezile de vară la țară, dacă vreți să căpătați un gust ușor, o savoare de antichitate — luați pe Pliniu". O literatură domestică și rurală, populistă, *mediocră* ca filozofie, scutită de „*frisson*", de nostalgia trecutului barbar (ca la V. Hugo) și de geologia americană (ca la Chateaubriand) sub un guvern autoritar și liberal oferind securitatea, acesta-i clasicismul în fond burghez al lui Sainte-Beuve. Frații Goncourt, maliției, fură frapați de echipamentul vestimentar al criticului în intimitate : halat, pantalon, ciorapi, papuci, totul ca la un „*portier podagre*", în țesătură „*lainage peuple.*"

Ceea ce nu-l împiedică a fi scris o operă foarte solidă a cărei însușire fundamentală este tocmai „prozaismul". Opera lui Sainte-Beuve e analizabilă și nu se poate defini decît global, inefabilul ei rezultînd după cîteva zeci de tomuri îndesate, „*drus*". Criticul evită compoziția, deși păstrează controlul asupra orientării generale, întîi de toate pentru motivul practic că scrie avînd ca obiect săptămînal o problemă restrînsă. De obicei, fiind vorba de opera unui autor se informează cît mai larg, aproape monografic și nu rareori recurge la fonduri manuscrise inedite. Dar într-o săptămînă nu se face un articol rotund, criticul revine cu alt prilej, pune strat peste strat. Rotunditatea constă în faptul că oriunde ar începe analiza criticul încearcă să construiască personalitatea auto-

artistes! Voilà une des plus grandes sottises qu'on ait pu dire: elle est de d'Alembert." Criticul apără o teză cam de speța aceleia îmbrățișate de Titu Maiorescu (literatură care „să fie înțeleasă", „să vorbească la conștiința tuturor"): „*On a beau être artiste jusqu'au bout des ongles, on est d'un temps, d'une époque ; on exprime les choses avec art et talent, pour être, apparemment, en sympathie avec quelqu'un avec le plus d'amateurs possibles. Pourquoi limiter a l'avance le nombre?*" (N. aut.)

rului, figura sa morală. Senzaţia de „portret" nu rezultă din pînza definitivă, care nu-i niciodată pictată, ci dintr-un mare număr de crochiuri şi de schiţe, de studii, de detalii, operaţii serioase, deşi întrerupte, de atelier, care vizionate şi suprapuse de cititor dau iluzia portretului. Sainte-Beuve procedează stereoscopic, punînd alături două figuri plane care cu ajutorul lentilelor capătă a treia dimensiune. „Maniera mea, obişnuita mea analiză aplicată la literatură şi la cărţi este aceasta : a lua lucrurile şi a alege cît mai aproape de convorbire şi de simpla lectură, fără atîta metodă, ci după cum vin în chip firesc *sed quae plane sparsae sint et nativae,* cum a zis Bacon." Există oarecare afectare în această mărturisire, pentru că a ocoli metodic compoziţia e şi aceasta un fel de a compune. Cu mult înainte de André Gide, Sainte-Beuve simula dicteul intelectual, pardosindu-şi pagina cu note şi întrerupîndu-şi textul cu documente. Grija lui subterană este în tot cazul de a nu spune decît ceea ce e *„vrai"* şi a introduce treptat sus ori în subsol, în opinii critice sau extrase documentare, liniile constructive ale portretului, care aruncate la întîmplare, sînt totuşi documente, de unde impresia totală de coherenţă. Iată, de pildă, în articolul său despre La Bruyère. După cîteva date biografice, fără sistemă, în care intră şi ştirea dintr-un manuscris că La Bruyère aparţinuse congregaţiei de l'Oratoire, urmează atestaţii asupra autorului, din D'Olivet, din Saint-Simon, în notă se reţine din *Menagiana* informaţia că La Bruyère nu era *„grand-parleur"* şi din altă parte părerea că ar fi fost supus la accese de rîs spasmodic. Ceva mai departe se vorbeşte de gloria repentină a scriitorului suportată cu calm. În notă se referă o anecdotă despre chestiunea produsului cărţii cu dotă pentru fata librarului, se insistă asupra discreţiei vieţii şi morţii lui, mai încolo asupra religiozităţii, asupra pregătirii meticuloase a *Caracterelor* („le-a pus pe fiecare deosebit, în vedere, pe faţa aparentă, aşa cum ai înfige pe o frumoasă foaie albă fluturi somptuoşi cu aripile deschise") etc. Apartenenţa la Congregaţie de la început face sumă cu religia de la sfîrşit, tăcerea se adună cu discreţia şi cu probitatea artistică, rîsul cu spiritul de notaţie studiat în operă (cu oarecare încercări de găsire a cheii). Criticul culege în drum tot ce i se pare caracteristic, evitînd recapitularea,

lăsînd ca sedimentul să se facă de la sine în spiritul cititorului. Nu des, Sainte-Beuve introduce cu patetism un portret fizic aproape încheiat în corpul sau la finele articolului, iar cînd n-are suficiente date fiziologice construieşte portretul din linii morale abstracte combinate spre a sugera concreteţa eroului. Un final plastic emoţionant întîlnim în *Notice Historique sur M. Raynouard :* „Purta în chip obişnuit pantaloni scurţi, ciorapi de lînă gri, haină maron, pălărie cu bordură largă, păr alb, cam *à la* Franklin. Era grăbit, familiar şi brusc ; fizionomia-i expresivă se influenţa prin nişte ochi vii sub sprîncene fine şi prudente." Saint-Just şi Robespierre sînt trataţi în paralelă ca în Plutarh : „Aceşti doi oameni, dintre care unul avea zece ani mai puţin decît celălalt, se potriveau printr-un caracter la fel de sumbru, bănuitor, concentrat, o ambiţie rece, un orgoliu implacabil, o personalitate crudă, un aparat de integritate şi de respect de ei înşişi." Apoi Saint-Just e scos din diptic, separat : „Tînărul era blond, cu coafură îngrijită, aşa de plin de respect pentru el însuşi, şi care purta capul ca pe un sfînt Sacrament, îşi debita discursurile scrise, la tribună, geometric, simetric, cu un aer imposibil şi umflat." M. Michaud era un om esenţialmente distins deşi se murdărea cu tabac şi-şi păta degetul cu cerneală ; Madame Desbordes-Valmore *„changea quatorze fois de logement en vingt ans" ;* Mézeray era bogat şi econom, îşi îngrămădea sacii cu galbeni îndărătul cărţilor ; calitatea *„maîtresse"* a prezidentului Jeannin era darul negociaţiunii în care ştia să-şi disimuleze sentimentele şi să pară sincer. Hippolyte Rigault n-avea în tinereţe nici un abandon, preocupat de timpuriu de scop, prietenii afirmau că nu privea la dreapta sau la stînga din întîmplare, că nu făcea nimic fără rost ; contesa d'Albany bătrînă e descrisă amănunţit în fotoliul ei, cu rochia de mătase neagră şi fişiul alb ; Charles Magnin este evocat în bibliotecă singur, răsfoind o carte lîngă o fereastră (portret emoţionant) ; abatele de Prade e surprins la o masă, perorînd, mîncînd de dulce în zi de post ; Boissonade merge la curs călare ; Alfred de Vigny, presbit, citeşte la Academie ţinînd la distanţă un „caiet imens". Toate aceste trăsături portretistice reprezintă puncte de orientare plastică aruncate în depozitul de ştiri şi comentarii al articolului. În afara lor sînt

apoi formulate critici foarte concentrate și disimulate, savant acute, veritabile „ofense politicoase", după vorbele criticului, „noduri de vipere" după frații de Goncourt. Sainte-Beuve posedă o onctuozitate extraordinară, o abilitate eminentă de a face calificația *„changeante"*, suspectă, alarmantă, cu două fețe, motiv de bucurie și aflicție. Cînd autorul e mort și îndepărtat în timp, criticul cîntă pe toată claviatura cuvintelor ; Voltaire, în scrisorile către Caterina a II-a, *„fait un peu trop le poète, le fou d'admiration, la tête montée ; il y a trop de lazzis et de turlupinades... il charivarise la France devant la Russie..."* Flaubert devine cu prilejul recenziei romanului *Salammbô* victima unei agresiuni voluptuoase de calificări echivoce : *„un Polybe visiblement romancé et travesti"*, *„bibelots carthaginois"*, *„chinoiserie esquisse"*. *„C est plus fatigant* — i-a spus cineva lui Sainte-Beuve — *qu'ennuyeux."* (De obicei acel „cineva" este criticul însuși.) Dar Victor Hugo ? *„En poésie, comme ailleurs, rien de si périlleux que la force" ; „il ne cherche que l'héroïque, et il rencontre le gigantesque" ; „De là un éclat brillanté"*. De obicei Sainte-Beuve, chiar cînd e în uniformă de academician, e reprezentat cu o calotă pe cap [1], cu mîinile împreunate bonom în dreptul pîntecelui, pe scaun cu picioarele puțin îndepărtate. Postura lui clericală, cu umilitate hilară, nu făgăduiește nimic bun pentru specimenul din raza vederii lui.

Cea mai sistematică scriere a lui Sainte-Beuve este *Port-Royal*. Și aici materialul este introdus fără stilizare, în nuditatea lui, într-un spirit de prozaism ostentativ, însă cronologia obligă la o desfășurare ritmică. *Port-Royal* este istoria măririi și decăderii unei societăți religioase, o dramă puternică cu prolog și epilog, ale cărei acte zguduitoare se străduiește să le banalizeze cu rafinament. El își dă silința să întunece acel *„éclat"* aparținînd materiei, să înlăture de pe suprafața enormei pînze tot ce poate să dea impresia de *„brillanté"*. *„Rien en relief"*, după metoda lui Geoffrin. Că *Port-Royal* e o operă de critică, nu se poate susține. Tot ce privește analiza autorilor, a doctrinelor, este mediocru și insuficient. Sainte-Beuve n-are cap filozofic și deliberativ, nici imaginație logică, încît

[1] Obișnuit însă purta o batistă albă înfășurată în jurul capului. *Souvenirs et indiscrétions.*

paginile despre jansenism ca teologie și despre Pascal nu dau satisfacție ideologică. Par scoase din enciclopedii. De fapt *Port-Royal* e un roman solid, o narație condusă după procedeul tortuos, propriu autorului, cu dibăcie, de un efect dramaturgic final, foarte memorabil. Nici *Volupté*, nici încercarea de roman în colaborare cu Ulric Guttinger *(Arthur)*, nu dau un sentiment atît de puternic de ficțiune. Sainte-Beuve face sociologie, studiind nașterea unei psihoze colective mistice sub înrîurirea unor șefi spirituali, culminarea fanatismului și diminuarea lui prin dispariția conducătorilor. Faptul că eroinele sînt femei, lipsite de vigoare fizică, ilustrează și mai uimitor forța misterioasă a sectarismului. Sainte-Beuve face pe proporții grandioase ceea ce făcuse Tieck în *DerAufruhr in den Cevennen* cînd studiase mișcarea Camisarzilor. Într-o imagine în miniatură a nașterii comunității creștine, o replică sociologică la opera lui Renan. Pentru a percepe fenomenul, istoricul intră spiritualicește între zidurile mînăstirii : „*on se mettra du cloître, on se fera de la famille Arnauld ; et rien n'y paraîtra minutieux à l'historien*". Nu-i discuție că Sainte-Beuve încearcă o percepție sinceră. Se va pune întrebarea dacă era creștin. Unii au lăsat a se înțelege acest lucru despre poetul care scoțîndu-și, cu grație (în poezie), pălăria de paie, zicea la vecernie : *Ave !* Este absolut sigur că Sainte-Beuve pricepe sentimentul religios, dar numai sub durata studiului. Încolo, privind lucrurile etic, nu încape îndoială că criticul, foarte oportunist, profesează ambiguitățile. Prin *Port-Royal* (corespondent la *Vie de Rancé* a lui Chateaubriand) își pregătește un succes în cercurile clericale, cu mici rezerve reformiste (ușă pe care poate fugi). Spre declinul Imperiului, luînd apărarea lui Renan, capătă o popularitate de ateist, el care osîndise pe Condorcet „*fanatique d'irreligion*". În fond, Sainte-Beuve e „*tiède*", nici ireligios, nici prea creștin, tihna presbiterială e singură la înțelegerea sa [1]. El pretinde o deplină libertate de a se detașa de orice constrîngere durabilă, ceea ce spune onest personaje-

[1] Unul din amicii săi cel mai vechi era abatele Eustache Barbe. Înainte de a muri, a cerut totuși să fie „*enterré sans prêtres*", ceea ce e o formă de scandal postum voit în scopul unei popularități, pe care un adevărat filozof, judecînd lucrurile în perspectiva unui milion de ani, ar fi considerat-o cu indiferență.

lor de la *Port-Royal* : „...Am fost biograful, nu îndrăznesc să zic pictorul vostru. Ceea ce aş fi voit cel puţin să fac este de a aduce pe alţii, în privinţa voastră, la punctul unde mă aflu eu însumi : să conceapă ideea virtuţilor şi meritelor voastre şi totodată a ciudăţeniilor, să simtă măreţia şi mizeriile, partea sănătoasă şi partea bolnavă (căci şi voi sînteţi bolnave) ; — într-un cuvînt, contemplîndu-vă fizionomiile, să dau şi să simt scînteia ce se numeşte divină, însă o scînteie trecătoare, şi care lasă spiritul, tot aşa de liber, tot aşa de senin în răceala lui şi de imparţial ca şi mai înainte." Religie imparţială şi cu termen fix, asta sună contradictoriu. Pînă aci poate merge Sainte-Beuve. Naraţiunea se centrează pe cîteva anecdote semnificative. La ştirea eliberării abatelui de Saint-Cyran, prizonier de cîţiva ani la Vincennes, *mère* Agnès, voind s-o comunice călugăriţelor fără a călca legea tăcerii, intră în refectoriu, îşi desface înaintea Comunităţii cingătoarea, dînd a înţelege că Dumnezeu a rupt legăturile slujitorului său. Pensionarele pricep. Iată dar o dovadă a prestigiului unei căpetenii absente. Lupta între asceză şi pornirea seculară e sugerată de prescripţia de a se combate spiritul de proprietate (mobile personale, argintărie proprie etc.) şi de a se suprima bufanţii mînecilor (nevinovata modă laică, pătrunsă pînă la veşmîntul claustral). *Mère* Angélique este izgonită cu forţa de la Maubuisson, urcată în caleaşcă. Vreo zece tinere călugăriţe vor să împiedice raptul, urcîndu-se pe capră, sau îndărăt cu lacheii, spînzurîndu-se de roate. Vizitiul nu-ndrăzneşte să pleznească caii cu biciul, spre a nu le lovi. La *mère* Angélique revine de la Pontoise la Maubuisson, noaptea, condusă de o sută cincizeci de arcaşi cu muschetul într-o mînă şi cu cîte o faclă în alta. După plecarea sorei Angelica de la stăreţia Maubuisson moravurile călugăriţelor se relaxează (studiu al raporturilor dintre un şef şi o comunitate) : „toată devoluţiunea lor se zice, mergea spre exerciţiile de pietate molatecă şi agreabilă simţurilor. Gustau mult muzica şi făceau procesiuni în păduri, cu capul gol, părul despletit, încununat cu spini, cîntînd imnuri". Pietatea merge insensibil către isterie. Să trecem acum la portretele fugitive ale lui Jansenius şi Hauranne, doi căpitani spirituali austeri, calmi şi sportivi : „Exerciţiul lor la Champré consta în jocul «*au volant*» (un soi de tennis)

în care deveniseră de o extremă dexteritate și între două capitole din Părinții Bisericii, făceau mai multe lovituri fără greș". Saint-Cyran crede pînă într-atît în diavol, încît nu deschide nici o carte eretică înainte de a o exorcisa cu semnul crucii, fiind încredințat că demonul rezidă în ea *actual*. Pe de altă parte, poliția care arestează pe M. de Sacy n-arată o suspiciune mai mică în materie de lèse-majestate. Găsindu-se o copie caligrafică a unor versuri

Loin de la Cour...

cu majuscula L în alb spre a fi pictată, locotenentul civil are veleitatea a citi Foin de la Cour (cum am spune : jemanfiș de Curte).

Mereu Sainte-Beuve adoptă acest paralelism contrastant. Abatele Rapin, jezuit, se întîlnește pe scară, ieșind de la Madame de Sablé, cu jansenistul Nicole, care urcă. Abatele duce cu sine o rețetă de salată, Nicole aduce un tratat de morală. „Picant", după terminologia sainte-beuviană. Tabloul sociologic se lărgește. Psihoza născocită de doctrina doctorilor burghezi, jucători de tennis, atinge noblețea. M. de Gibron, gentilom din Sud, solicită și primește postul de bucătar al „slugilor călugărițelor" precum dorise : „*la dernière place au dessous des moindres serviteurs des servantes de Jésus Christ*". Regele se alarmează de asemenea sublimitate (oare imperiul roman nu s-a prăbușit prin umilința dîrză a Creștinilor ?). „*Le roi ne veut point le ralliement : un Corps sans tête est toujours dangereux dans un Etat.*" De astă dată, secta găsește un om de stat hotărît. M. de Pontchâteau, considerat sfînt, moare. Oameni din popor scot cu forța lama de plumb ce acoperă sicriul său încheiat, îl desfac cu cuțitele, sfîrtecă bucăți cămașa și lințoliul mortului. De n-ar fi fost împiedicați, ar fi făcut bucăți cadavrul. „*O vertu !* — exclamă consternat Sainte-Beuve ! — *o folie !* — *O grossièreté, o croyance !* — *O foi ! o intolérance !* — *O vérité ! o indifférence !* — *Serait-ce donc là les litanies du sage ?*" Deci istoricul e un „înțelept" alarmat de fanatismul credinței și de cel al intoleranței. În fine, venim la anecdota cheie, tratată de Sainte-Beuve cu seriozitate de clinician internist și psihiatru. Mica Margueritte suferea de o tu-

moare obstruînd canalul lacrimal. Sora Flavie aplicîndu-i relicvariul (un spin din cununa lui Isus !) obține o vindecare miraculoasă. Părerea criticului e alta : „*Presiunea, ceva mai energică, poate și proporțională cu fervența, fost-a ea suficientă spre a forța obstacolul și a degaja definitiv canalul ? Supoziția este din cele mai firești.*“ Iezuiții se jenează să nege principiul miracolelor, pretind deci că minunea a făcut-o Dracul. Stilul onctuos al lui Sainte-Beuve e foarte vizibil aici. Am putea decide pe față în sens pozitivist. Totuși, exact ca și Renan, afectează o gingășie exagerată, o îndoială pe care n-o are, prezintă certitudinea lui atee ca o ipoteză discutabilă și în fine insinuează drept penibilă intrarea în chestiune a lui Pascal în acest moment jansenist : „Lucru ciudat și destul de penibil ! Dacă Pascal al *Provincialelor* trecu fără întîrziere la Pascal din *Pensées*, asta s-a întîmplat cu prilejul acestei afaceri așa de repugnante pentru noi astăzi“. În consecință, o epică întreagă, întinsă pe decenii, scoțînd la iveală energii și virtuți extraordinare și o vocație genială, are ca punct de plecare puțin puroi eliminat prin apăsare din glanda lacrimală a unei fetițe ! Să trecem iar la Curte. Regele (probabil și el „*sag*“) vede lucrurile foarte rece. Un senior cere pentru un frate o ambasadă. „Dar fratele dumitale e jansenist“ — răspunde Regele. „Ce calomnie, Sire ! El, jansenist ? E mai degrabă ateu !“ — „Ah ! e cu totul altceva !“ — dă replica Ludovic XIV. Alt tablou. Aci, la janseniști, exaltație nemaipomenită pentru o glandă lacrimală, în clerul oficial un deces. Moare decanul de la Notre-Dame, M. de Castries, care lasă 200.000 de livre în aur și argint și o provizie de veșminte și mobile ce a surprins pe toată lumea. Odăile îi erau pline cu zahăr și dulcețuri pe jumătate zaharisite și mîncate de șoareci. Începe un act dramatic, risipirea călugărițelor. Arhiepiscopul, gesticulant din fire și cu obiceiul de a apuca persoanele de braț cînd vorbește, încearcă să ia cu binișorul pe fanatice. Un prelat puternic, ajutat de forța publică, în luptă cu cîteva femei obstinate, una chiar paralitică, constituie un mare spectacol. Fanaticele sînt urcate în trăsură, cu cîte un fișic de bani, repartizate în felurite colțuri ale Franței. Violența fizică are un inamic impalpabil, legenda. În tot timpul agoniei stareței Elisabeth de Sainte-Anne Bouland, mai multe călugărițe și oameni din a-

fara claustrului „auziră cîntece melodioase cîntate de tinere voci clare și nespus de dulci", părînd a porni de deasupra norilor și durînd șase ceasuri și jumătate, cît a ținut agonia. *Port-Royal* ia ton de hagiografie scrisă de un laic curios de fenomenologia morală. Epilogul îl formează arderea mînăstirii, scoaterea brutală a osemintelor și cadavrelor. Din nou Sainte-Beuve se sperie și compară efectele a două dogmatisme opuse : „S-au petrecut sub Ludovic XIV, la doi pași de Versailles, acte care aduc aminte pe cele de la 1793... violarea mormintelor regale de la Saint-Denis."

Sainte-Beuve, burghez inteligent și genial care a cîștigat accesul la cultură prin Revoluție, devenit voluptos de plăcerile cărții pînă acolo încît să piardă balul spre a examina o ediție veche, are aprehensiunea oricărui tumult nou. Ca și lui Conu Leonida, îi e frică de „furia poporului".

Henrik Ibsen

Henrik Ibsen avea 21 de ani şi era, ca şi Daniil Scavinski al nostru, ucenic la un spiţer, în Grimstad, cînd în 1849 termină drama în trei acte *Catilina*. Se pregătea pentru bacalaureat *(examen artium)* şi materia piesei o scosese din Sallustiu şi din Ciceron *(Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra ?...)*. Spirit paradoxal de pe atunci, Ibsen întoarce cu totul imaginea curentă a lui Catilina, scelerat, ca şi cînd şi-ar fi dat seama de posibilitatea calomniei în istorie, mai ales cînd vine din partea cercurilor reacţionare. Recunoscîndu-şi viţiile, Catilina era hotărît să urmărească un ţel înalt în viaţă şi, punîndu-se în fruntea unei conjuraţii de tineri nobili, vestea lupta pentru o democraţie adevărată :

> Intîi vreau să cîştig la cauza noastră
> pe cetăţeanul setos de libertate, care pune onoarea poporului
> şi binele patriei mai presus de orice.

Din nefericire, ceilalţi conjuraţi sînt nişte simpli arivişti, care umblă după putere şi bani. Catilina se prăbuşeşte. Ibsen a făcut din Catilina un caracter contradictoriu simbolizînd cele două ipostaze în Aurelia şi Furia. Cea dintîi, care e soţia lui, îl îndeamnă horaţian către viaţa tihnită, într-o vilă, la marginea mării ; cealaltă, o vestală căreia eroul i-a sedus o soră, înecată apoi în Tibru, e un geniu al furtunii. Ea împinge pe Catilina la moarte, îndemnîndu-l implacabilă să meargă înainte, cu orice risc. Brand, murind într-o avalanşă, îşi arată silueta de pe acum. De altfel toată piesa pare a se petrece în Islanda sau în fjorduri, aerul e legendar şi sinistru. Catilina vorbeşte ca un viking :

> Presimt nedesluşit ceea ce nu pot încă vedea
> Ghicesc forme misterioase în ceaţă.

Se-nțelege, Ibsen adera prin piesă la revoluția de la 1848, făcînd în acest chip profesie de republicanism. Era îngrozitor de sărac, își punea pantalonii de-a dreptul pe piele și se lipsea de ciorapi. Umbla iarna fără palton. Orășelul avea 850 de locuitori, moartea unei pisici constituia un eveniment. Tînărul spițer purta o abundentă barbă neagră, semănînd cu a lui Karl Marx, avea ținuta severă și rece, desigur din timiditate, unele femei se temeau de el, îl găseau lugubru.

Piesa, trimisă teatrului din Kristiania sub pseudonimul Brynjolf Bjarne, fu refuzată. Ajutat de un prieten, autorul o tipări în 1850. Critica fu încurajatoare, dar din 250 de exemplare nu se împărțiră decît 45. Ibsen și prietenul, aflîndu-se la strîmtoare, vîndură opusculul ca maculatură unui băcan.

De aci încolo, cîțiva ani, devenind un soi de consilier dramatic al teatrului din Bergen, Ibsen se inspiră din antichitățile scandinave, din folclorul norvegian și din istoria patriei. Trec cu vederea *Măgura războinicului*, episod despre un viking creștinat și *Noaptea de Sfîntul Ioan*, badinaj modern cu elemente folclorice, în care apar regele unui munte, elfi și gnomi dănțuind în juru-i și un nix ieșind din cînd în cînd din pămînt. Întîia piesă solidă și realistă este *Doamna Inger de Östraat*. Acțiunea se petrece în 1528, într-un castel, pe malul fjordului Trondhjem. Trebuie amintit că cele trei țări scandinave, Danemarca, Suedia și Norvegia au fost multă vreme sub semnul unui proces alternativ de dizlocare și solidaritate. Norvegia făcu pînă în 1814 corp comun cu Danemarca, fiind de fapt o provincie a acesteia din urmă, împreună cu Suedia, care sub Gustav Vasa își cîștigase independența. De la 1814, Norvegia trăi pînă în 1905 într-o simbioză cu Suedia, în virtutea unui rege comun care era suedez. Deși Danemarca nu mai stăpînea politicește, exista la norvegieni ambiția de a se afirma cultural. Virtual, ca limbă scrisă cel puțin, limba norvegiană oficială era identică cu cea daneză, deși în realitate deosebirile de pronunție între cele două limbi erau considerabile. Prin tradiție și snobism, limba în teatru era daneză, actorii așijderi erau danezi. Preliminarele gesturi de desprindere fură întîi introducerea subiectelor național norvegiene și apoi a unei limbi mai apropiate de cea vorbită, mergînd pînă la graiul țărănesc, landsmaal. Țărănimea norvegiană, remarcabil de cultivată, joacă un

mare rol în renașterea Norvegiei. Pricepătorii observă că, în timpul vieții lui Ibsen, limba literară a evoluat prin diferențiere în așa chip, încît dramaturgul este nu numai un scriitor universal, dar și un întemeietor, alături de contemporanii săi, al literaturii norvegiene. Susceptibilitatea lui este mare, cînd i se pare că cultura daneză face umbră celei naționale. Însă în 1864, germanii răpind Danemarcei Schleswigul și Holsteinul Ibsen se umple de mînie, scandinavă de data aceasta. Rezerva Norvegiei îi apare drept o rușine națională, opera lui e plină de trăznete și fulgere. Ibsen, trebuie spus din capul locului, concepea raporturile dintre cele trei țări ca o frăție strînsă cu libertatea pentru fiecare de a-și afirma specificul național. Opera lui poetică și dramatică oglindește această stare de spirit. Deci Doamna Inger de Östraat, eroina piesei, văduva regentului Gyldenlöve, și femeie bărbătoasă și intrigantă, luată la ochi de toate părțile, e de fapt o patrioată, nu lipsită de ambiție, care urăște pe domnitorii danezi. Avea numai 15 ani cînd jurase să răzbune moartea lui Knut Alfsön, ultimul cavaler al Norvegiei, apărător al ideii de neatîrnare și pentru asta ucis de danezi. Femeie pozitivă, Inger își dă seama că răzvrătirea fățișă nu-i fructuoasă și, ca și Vlaicu-Vodă al lui Davila, uzează de compromisuri, căutînd să agonisească putere chiar prin stăpînitorii de la Copenhaga. Astfel ea promite pe fata ei Eline danezului Nils Lykke, care e un Don Juan execrabil, seducător al unei alte fete a castelanei. Se iscă o răscoală în Dalecarlia împotriva lui Gustav Vasa și un tînăr, Nils Sture, care după istorie este un impostor, un grăjdar analfabet, e scos la iveală de partizani. Ibsen presupune că acest tînăr, numit Nils Stenssön, este chiar fiul doamnei Inger, substituit unui alt fiu legitim al contelui Nils Sture. Nils Lykke, danezul, a venit să pună mîna pe insurgent și în acest scop îndeamnă pe doamna Inger să se așeze în fruntea conspirației și să proclame pe Nils Stenssön rege. Tînărul, care e fiul nelegitim al doamnei Inger, vine la castelul Östraat cu scrisori, în scopul de a se întîlni cu alt conspirator, dar doamna Inger nu știe că e fiul ei, crede că este celălalt fiu al lui Sten Sture, despre moartea căruia n-a aflat încă și, spre a face loc liber copilului ei, omoară pe așa zisul fiu al contelui care era una și aceea persoană cu Nils Stenssön. Caracterul doamnei Inger se relevă

îngrozitor și analogia cu Doamna Chiajna a lui Odobescu și cu Doamna Clara a lui A. Davila, ar fi instructivă. Însă doamna Inger are o măreție sălbatecă, ceva elin și nibelungian totodată, cruzimea ei apare ca o voință de a înfăptui linia politică fără nici o slăbiciune. Cînd crede a fi ucis pe fiul fostului său amant și nu pe al său, ea raționează astfel :

„Dacă contele Sture n-ar fi spus adio lumii așa dintr-o dată, ar fi fost peste o lună spînzurat sau aruncat în temniță pe viață. Ar fi fost oare mai bună o astfel de soartă pentru el ?

Sau și-ar fi răscumpărat libertatea dînd pe copilul meu în puterea dușmanilor mei. Atunci, eu l-am ucis ? Lupoaica însăși nu-și apără puiul ? Cine îndrăznește să mă osîndească fiindcă am dat o lovitură de ghiară aceluia care voia a-mi răpi carnea și sîngele meu ?“

Doamna Inger vorbește în același stil crîncen către portretul fostului ei ibovnic, Sten Sture, tatăl celor doi copii :

„De ce rîdeai ? Fiindcă m-am purtat rău față de fiul tău ? Dar celălalt, — nu este și el fiul tău ? Și este și al meu în același timp ; gîndește-te !“

Ibsen imită maniera lui Shakespeare, copiind magistral. O femeie cu temperament de Valkyrie, năpraznică de astă dată în dragoste, în contrast cu una blîndă, este Margit din *Serbarea la Solhaug*. Acțiunea se petrece în secolul al XIV-lea. Margit sărbătorește trei ani de la nunta ei cu Bengt Gautesön, om indecis și pașnic, pe care nu-l iubește. Tocmai sosește vărul ei Gudmund Alfsön, pentru care avusese înclinație. Îndată se ivește în mintea eroinei ideea de a-și otrăvi soțul. Acesta de altfel este omorît de un alt musafir, Knut Gäsling, jignit de a i se fi refuzat mîna sorei castelanei. Plină de remușcări, Margit merge la mînăstire. Critica a găsit în această piesă un subiect de dramă burgheză. Eroina a făcut o căsătorie de convenție și se simte nefericită. Este remarcabilă repeziciunea cu care Margit, înțelegînd adevărul că nu-și iubește soțul, trece la faptă. Această denunțare subită a minciunii este tipic ibseniană. În teatrul lui Ibsen ideea este mai tare decît sentimentul și pune în mișcare voința. Ideea lucrează ca fatalitatea din teatrul grec, atunci cînd a devenit clară și nici un compromis între lumea ideilor și aceea a realităților nu-i cu putință. Putem

spune mai degrabă că Ibsen va face dramă modernă cu subiecte de tragedie greacă sau de *Saga*.

Războinicii la Helgeland, piesă de o putere dramatică și poetică excepțională, este caracteristică prin analiza sufletului intransigent al primitivului dintr-o bucată, care nu cunoaște tranzacția și se sprijină orbește pe o lege morală. Omul civilizat are „tact", fuge de absoluturi și, în contradicția între idee și viață, caută o soluție practică. Nu acesta e cazul eroilor noștri care sînt niște barbari naivi și sîngeroși. Sigurd și Gunnar, vikingi, au furat landnamsmandului Örnulf din Islanda, întîiul o fată legitimă, Dagny, al doilea o fată adoptivă, Njördis, care e fiica unui războinic ucis de tatăl adoptiv. Obiceiul cere ca soții să dea o satisfacție de formă, fără de care căsătoria se socotește nelegitimă. În acest scop vine Örnulf la Helgeland, în Norvegia septentrională, cu cei șapte fii ai săi. Sigurd și Dagny sînt concilianți, oferă bătrînului daruri. Njördis este însă arogantă, Örnulf o declară concubină și trece la amenințări. Descoperim la acești nordici o mare doză de fanfaronadă și de pundonor, care însă nu se mărginește la vorbe. Opinia publică, spre a vorbi astfel, tiranizează pe războinici, unii pașnici temperamental cum e cazul cu Gunnar și de ar și voi, Örnulf nu poate face nici o concesie. „Nu pot ; aș fi de rîsul tuturor războinicilor, dacă m-aș întoarce în Islanda cu mîinile goale." Njördis trimite undeva la adăpost pe fiul ei, Egil, amenințat de un dușman, Örnulf o ia repede pe urmele lui. Thorolf, un fiu al lui Örnulf, exasperat de insultele aduse de Njördis tatălui său, dezvăluie că acesta are în mînă pe Egil. „Gunnar — țipă Njördis la soțul ei — Örnulf a ucis pe copilul nostru..." Gunnar, om pașnic, se înfurie și omoară pe Thorolf. Iată însă că Örnulf apare cu Egil. Se dusese nu să-l ucidă ci să-l apere. Acest amestec de furie și bunătate apare ilogic, însă el e foarte explicabil. Eroii nu urăsc sistematic o persoană, ci aplică analitic, de la caz la caz, codul lor moral. Onoarea împinge pe Örnulf să ceară satisfacție lui Gunnar într-o ordine de lucruri și să-i apere copilul în alta. Tot aplicarea oarbă și orgolioasă a codului o face pe Njördis să nu reprobe actul sîngeros și nedrept împotriva fiului lui Örnulf : „M-a numit țiitoare ; dacă e așa nu regret nimic". În lupta contra dușmanilor lui Gunnar, bătrînul a pierdut și pe ceilalți șase fii ai săi, pe

care și-i îngroapă foarte trist. Dar fiind skald, își cîntă crunta întîmplare și se simte iar sănătos și tare. Pe de altă parte, Njördis, care a luat de soț pe Gunnar numai fiindcă a crezut că acesta a făcut un act de vitejie, omorînd un urs alb care o păzea, rămîne rușinată cînd află că această ispravă o făcuse Sigurd, rugat de Gunnar. Îi poruncește mînioasă lui Gunnar să ucidă pe cumnatul lui. Acela ezită, Njördis, care în fond iubește pe cumnat, își face un arc din propriul ei păr, omoară pe Sigurd și se aruncă în prăpastie. În scurt, ce constatăm aci ? N-avem de-a face cu oameni „umani", ci cu copii, sublimi în felul lor, care nu pot trăi mult (și e de mirare că Örnulf a ajuns la bătrînețe), fiindcă oricînd legea onoarei îi silește să se încaiere și să se extermine. Sufletul lor e abstracțiune etică, afirmată cu vehemență.

Pretendenții la coroană, piesă istorică excelentă, cu acțiunea în secolul al XIII-lea face pentru întîia dată prezentarea unor oameni, ca să zicem așa, normali, analizînd geniul politic al unui șef de stat, un fel de Vlaicu Vodă, încrezător în steaua lui, taciturn, disimulat, capabil de umilitate la nevoie. Morala abstractă, onoarea, preocuparea de ce spune opinia publică rămîn pe planul al doilea. Eroii au un țel, să domnească, și pun în slujba lui toate mijloacele, permise și nepermise. Noblețea omului constă, machiavellic, în noblețea scopului. Haakon Haakonssön a fost ales rege al Birkebenienilor, după ce multă vreme a stat sub epitropia jarlului Skule, adevăratul stăpîn al țării. Acum Haakon vrea să ia în mînă toată puterea. Skule este însă tare, regele dă dovezi de calm și de tact, nu-l îndepărtează dintr-o dată. Întîi caută să-și cîștige prestigiu propriu. O pune pe mamă-sa la proba de foc prin care, după o superstiție, dovedește că este urmașul legitim. Apoi ia în căsătorie pe Margrete, fata lui Skule. Acesta e un fel de Moțoc ambițios, disperat de a avea o putere secundară și niciodată purpura și cununa. Haakon nu-i mai puțin decis de a rămîne pe tron, nu din ambiție, ci din sentimentul de a avea o misiune.

„Ce te atrage ? — zice el lui Skule — Inelul regal, mantia cu tiv de purpură, dreptul de a sta pe un tron, așezat cu trei trepte mai sus de dușumea ? toate astea sînt zădărnicii... dacă a fi rege s-ar mărgini la asta, aș arunca coroana în căciula dumitale, cum arunci un firfiric unui calic..."

„...Norvegia era un regat, ea va fi un popor. Throndul întorcea spatele omului din Viken, cel din Agda celui din Hördaland, cel din Haagaland celui din Sogn ; toți vor alcătui de acum încolo un tot și toți vor înțelege și-și vor da seama că sînt un tot ! Aceasta e misiunea pe care Dumnezeu mi-a pus-o pe umeri ! Aceasta e opera pe care trebuie s-o săvîrșească acum regele Norvegiei !"

Haakon este deci un patriot, un unificator. Skule un simplu setos de mărire. El izbutește să se încoroneze la Oslo, divizînd astfel statul. Dar apoi începe să rămînă lipsit de adeziunea norvegienilor.

„Simt nevoia — se plînge el — să am lîngă mine pe cineva care să m-asculte fără voință proprie și care să creadă nezdruncinat în mine, care să-mi fie legat în bucurie și restriște, care să trăiască numai spre a răspîndi lumină și căldură asupra vieții mele, care să moară dacă mă prăbușesc. Dă-mi un sfat, skalde Jutgejr."

„Cumpără-ți un cîine, stăpîne !" — îi răspunde acesta.

Haakon vine cu oaste și pune capăt domniei lui Skule, care de altfel moare ca un viteaz. Ibsen a creat alături de acești doi eroi pozitivi, un al treilea tip de om, negativ, invidiosul care neputînd înfăptui el nimic, urăște pe cel care izbutește și caută să-l împiedice de la faptă. Mediocru, se zbate să generalizeze starea de mediocritate. E interesant că dramaturgul a făcut din el un episcop. Acesta, cu piciorul în groapă, îndeamnă pe Haakon să împartă puterea cu Skule.

„...Nu voi avea pace în racla mea, voi reveni ca strigoi, dacă nu împărțiți între voi ! Nici unul din voi să nu adauge măreția celuilalt la propria-i statură. Dacă ar fi așa, s-ar ivi un uriaș în țară și nu trebuie să existe uriași ; căci eu n-am fost niciodată uriaș."

Skule pretinde că un geniu bun călăuzește pașii lui Haakon :

„...Cu ce ușurință a devenit rege ! Trebuia ca Inge să moară la vreme, și Inge a murit ; îi trebuiau apărare și ocrotire și oamenii l-au apărat și ocrotit ; trebuia dovada cu fierul roșu și a venit mamă-sa și a făcut dovada pentru el."

Însuși Haakon pare a admite o fatalitate și vede în Skule un fel de Voevod Nenoroc.

„Toată lumea l-a judecat rău ; în el era o taină... Skule Baardsön era copilul unei providențe vitrege, aceasta era taina sa."

Fără îndoială, Ibsen face metafore. Norocul lui Haakon este optimismul, sentimentul de a lupta pentru o cauză mai bună. Nenorocul lui Skule este de a fi singur, pentru că ținta lui e ambiția personală. Episcopul Nicolae e un damnat, fiindcă urăște orice faptă măreață.

Cu aceasta Ibsen a pus problema misiunii omului în viață, pe care o va trata în *Brand*, întîia piesă de factură specific ibseniană. De aici încolo peisajul norvegian intră ca un factor determinant în dramatizarea ideii. El nu este un simplu decor... Într-adevăr, vikingii Sigurd și Gunnar, regele Haakon și Skule pot să se ivească oriunde, într-o corabie pe mare, în Spania ori în Sicilia. Brand e strîns legat de fjord, de fjeld, de torente și de ghețari. Geografia lui Ibsen are caracter simbolistic. Creștetul înzăpezit al muntelui înseamnă o direcție ascensivă în viață, valea, vegetarea în platitudine. Fjordul este recluziunea, largul mării aventura, avalanșa, torentul, — moartea.

Norvegia este un lung lanț de munți de piatră, cu văile inundate de mare, formînd lungi lagune, mai vaste sau mai înguste, adesea presărate de insule. Aceste defileuri lacustre au pereți ce cad brusc în apă și de pe ele gîlgîie nu una ci numeroase cascade. Cîte un promontoriu este o uriașă masă de piatră, apa se întinde ca printre niște fantastice cristaluri. Munții sînt tangibili, cupole nenumărate acoperite cu zăpadă. Deasupra lor sînt platouri care, învelite cu nea, au aspect saharian, zăpada făcînd creste în bătaia vîntului ca dunele de nisip. Ghețarii troienesc povîrnișurile și de sub ei se năpustesc torente năvalnice. Norii se tîrăsc, rupîndu-se de colții munților, care formează de-a lungul fjordului o panoramă lunatică, totul părînd turnat și închegat în forme rotunjite și spectrale. Vastitatea amfiteatrelor face ca împăduririle să apară ca un simplu covor de mușchi alternînd cu alboarea zăpezii. Desigur că pe vreme ploioasă fjordul rupe orice legătură cu cerul și omul rămîne rătăcit într-o căldare de stîncă între apă și ceață. Ca să trăiască, el trebuie să ducă o luptă

pe viață și pe moarte cu elementele. Paul și Virginia n-a putea merge aci ținîndu-se de mînă.

În acest univers mai mult mineral care, oricît de gran dios, exasperează spiritul, făcîndu-l să viseze soarele ca Alvin din *Strigoii*, unde omul trăiește în aburi veșnic migrator încît vikingii din Helgeland cred că sînt duhurile morților se petrece drama simbolică a pastorului Brand. Acesta e voință inflexibilă, care cînd își reprezintă o țintă în viață o urmărește fără nici o șovăire. Dacă prin aceasta se înțeleg idealism, Brand este un idealist. Filozofia lui morală are început înfățișare strict formală indiferentă la conținut :

> Fii ceea ce vrei, sclav al plăcerii...
> Dar fii astfel seară de seară.
> Nu fi azi una
> Și la anul alta.
> Ceea ce ești, fii pînă la fund.
> Nu în bucăți sau pe jumătate.

Înger sau demon, eroul înțelege a fi consecvent, a s ridica asupra mediocrității albe sau negre. Sufletul lui est vijelie. Mai departe Brand abjură de la tripla alianță ma lefică : spiritul ușuratic, spiritul molîu și spiritul sălbatic a cărui elan înfrumusețează aproape răul. Brand exclude dec intransigența în direcția unui ideal nefolositor omenirii. To tuși în ce chip un om poate înfăptui binele, pastorul nu n va spune. Preocuparea lui este de a întări energia omulu spre a-l face apt să ia pieptiș înălțimile abrupte și să înfrunt furtunile. Caritatea i se pare o virtute pernicioasă, care fac pe om slab. De aceea Brand refuză să contribuie la ajuto rarea înfometaților :

> Ajutorul aci ar fi păcat
> Dumnezeu vrea să scoată pe toți din mocirlă...

Pastorul vede cu mîhnire că oamenii sînt lași, gata s renunțe la un scop mare pentru un folos mărunt. El car „vrea *tot* sau *nimic*" încearcă să fie o pildă de rigoare. Refuz să vadă pe mamă-sa, fiindcă aceasta e prea legată de bu nurile imediate, renunță a pleca cu copilul bolnav spre soare

opilul se prăpădește, sufocat de negură, soția cuprinsă de rît moare și ea. Pastorul rămîne pe loc spre a ridica o biserică entru omul nou. Antiteza lui Brand este prefectul, un fel de olonius oportunist, expresie a filistinismului, conformistul omod care nu vrea gerurile absolutului :

Puțină poezie îmi place — zice el —
Ea ne place la toți, în fond,
în acest canton ;... dar fără exagerare ;...
fără să ne stăpînească viața...
O baie de ideal face bine
numai de la șapte la zece,
seara, în ceasurile de răgaz
cînd ești obosit după o zi de muncă.

Brand crede că poate anihila prudența prefectului :

Grupul meu e tare — zice el — *am pe cei mai buni.*

Prefectul zîmbește :

Se poate, — dar eu am *numărul.*

Aci mulți au înțeles că Ibsen disprețuiește opinia masei și optează pentru „omul de elită". Problema va fi oricum reluată iar pînă atunci e mai bine să înțelegem că prin „cei mai buni", dramaturgul voiește a spune „avangardă". Văzînd că Brand are mulțimea de partea sa și că biserica este gata, prefectul, protopopul, trec de partea lui. Prefectul e în preajma alegerilor, părerea lui este că opinia publică nu trebuie contrariată, ceea ce mărturisește cu ingenuitate :

Scumpe amice, nu ajută la nimic
Să zici : alb ca ghețarul
Cînd oamenii strigă : zăpada e neagră !

Însă prefectul, cunoscînd mobilitatea opiniilor masei, alege o cale neutră :

Nu voi striga negru, ci *cenușiu.*

Binele public nu-l absoarbe pînă într-atît încît să uit folosul personal :

> Nu vreau, cu tot zelul meu,
> Să neglijez propriile mele interese,
> și să mă devotez cu totul altora.
> Am în sarcina mea o familie...
> Ideea nu astîmpără setea,
> ideea nu potolește foamea.

Într-un cuvînt, prefectul nu este un erou. O altă problemă care se ridică pentru Brand și va fi tipică în teatrul ibsenian este aceea a adevărului. Brand găsește că biserica cea nouă, pe care prefectul și protopopul vor s-o acaparez pentru propagarea ideilor filistine, este prea mică. Atunci cînd își dă seama de acest lucru vrea să destăinuie adevărul mulțimii, să pornească cu aceasta și mai sus spre creastă, în căutarea unei perspective mai vaste. Ceea ce înseamnă că el crede în forța adevărului, în puterea pe care acesta o are de a exalta voința. Brand nu vrea să predice unor mase oarbe. Prefectul e de altă părere :

> Oamenii sînt cu totul mulțumiți ;
> ei găsesc că totul e desăvîrșit și superb,
> n-au văzut niciodată un asemenea lucru...
> De ce să-i neliniștești, săracii,
> să-i chinui cu strălucirea
> unor adevăruri de care n-au habar ?

Prefectul e pirandelist *avant la lettre*, admițînd minciuna sau iluzia pioasă care face mediocritatea agreabilă. În linia unei întregi filozofii a minciunii, culminînd cu Schopenhauer, Caragiale admitea și el, în anume cazuri, disimulația. De pildă, i se părea neconvenabil să spui unui om pe moarte că va muri și unui autor că opera sa nu-i izbutită. A. Vlahuță dimpotrivă, cu știință sau fără, adopta ibsenian cultul adevărului. De altfel Sören Kirkegaard, dintr-un punct de vedere idealist și subiectiv, este obsedat de adevăr : „În lumea spiritului, numai acela e amăgit care se amăgește pe sine însuși".

Cînd Brand aruncă cheia bisericii în torent, filistinii din jur nu văd decît consecinţele practice ale gestului. „Adio decoraţie!“ zice prefectul. „Nu va fi episcop!“ observă protopopul. Ei nu pricep că Brand, în căutarea unui bine suprem, măcar al aceluia de a învinge inerţia din sine, a consimţit de la început să renunţe la satisfacţiile ieftine. El cheamă mulţimea pe un drum anevoios cu rîpi şi zăpezi. La început, cîtă vreme sînt plăcut excitaţi de inedit, oamenii îl urmează. Ei sînt atraşi, cum spune Brand, de pompa bisericii, de clopote şi orgă, de predica înflăcărată, de factori estetici într-un cuvînt. Apoi de interes. În fine, ideea de a se deplasa din orizontul lor îngust îi sperie, se întreabă cît va dura ascensiunea, dacă vor avea partea lor de ilustritate în victorie. Cînd aud de sacrificiul total, încep să oscileze, şi să dea înapoi, prefectul şi protopopul ca simboluri ale vieţii tihnite, pe sol plat în respectul minciunilor convenţionale, le apar simpatici şi gentili. Brand rămîne singur, iar la un glonte de puşcă o avalanşă se desprinde şi-l acoperă. Înainte de a muri el interogă cerul :

Spune-acum, supremă fiinţă,
Dacă un dram de năzuinţă
Cîntăreşte *quantum satis ?*

Un glas îi răspunde :

Eu sînt ***deus caritatis !***

Dumnezeu ar infirma deci pe Brand, iar Ibsen ar ironiza duritatea pastorului şi ar accepta compromisul propovăduit de prefect. Ceea ce nu se poate. Dramaturgul a fost denunţat ca un adept al lui Sören Kirkegaard. Ideile acestuia pluteau fireşte în aer. Gînditorul danez combătea dogmatismul hegelian şi susţinea incompatibilitatea între realitate şi idee. Hegel pretindea a citi absolutul în desfăşurarea însăşi a realului şi în etapele societăţii umane. Kirkegaard nu vedea la îndemîna cunoaşterii omeneşti decît fragmente de realitate, pe temeiul cărora se puteau ridica numai sisteme arbitrare, nedocumentate integral. Nu e posibilă, cugeta el, o ştiinţă obiectivă, la îndemîna tuturor, ci numai sisteme individuale, deo-

sebite calitativ. Omul are de ales între o absurditate sau alta, noblețea lui constă în a opta pentru un absolut trăit ca unicat. Optarea implică *(sau... sau)* un risc și o aventură. De aci, individualismul, dispreţul pentru masă. „Presa zilnică este nefericirea statelor, «mulţimea» răul în lume." Un gînditor nu-și găsește adepții prin adeziunea rațională a gloatei incapabile de a se ridica deasupra intereselor comune, ci prin exaltarea altor solitari la intuiția sa. De aici pînă la nebunia colectivă din filozofia lui Unamuno nu-i drum lung. Teoria unicului o făcuse Max Stirner în *Der Einzige und sein Eigentum*, schimbînd întrebarea *„ce este omul"* în *„cine este omul"*. Nietzscheanismul cu doctrina supra-omului este în germen aici.

Ibsen era un poet și un patriot și nu trebuie să credem că se pierdea în astfel de speculaţii. Preocuparea lui era viitorul Norvegiei. Poemul este de fapt o operă de polemică. Brand e un om care luptă „în folosul raselor viitoare". În vreme ce contemporanii egoiști se mulțumesc cu prezentul, el se simte solidar cu umanitatea de mîine. O astfel de luptă pentru un scop măreț cere jertfe. Bine înțeles Ibsen nu vrea serios abandonarea copiilor, totul e un mijloc teatral foarte de efect spre a figura soliditatea principiilor. Brand n-a greșit respingînd compromisul, cel mult el este un stîngist care pune prea multă duritate și grabă în revoluție. În personajele oficiale, preocupate numai de cantonul lor, neadmiţînd o biserică mai vastă, Ibsen a vestejit de bună seamă regionalismul norvegian cu prilejul atacului Germaniei asupra Danemarcei.

Ca operă de poezie, *Peer Gynt* ne este puţin accesibilă și desteaptă în memoria noastră mai mult muzica stranie și suavă a lui Grieg. Actele I și al II-lea se pot gusta în plan pur psihologic și fantastic, și elementele de folclor abundă. Peer Gynt e un Münchhausen juvenil și țărănesc, un mincinos plin de facondă, nu lipsit de bravură și bruscheță, un beţiv generos. El debitează mamei sale Aase palavre încîntătoare asupra pretinselor sale izbînzi cinegetice, se laudă față de țărani că zboară prin aer, fură o mireasă cărea nu-i place mirele și se cațără cu ea pe stînci, în vreme ce mamă-sa, mustrătoare pînă atunci, îl privește cu admirație. În deosebi purtările gingașe și brutale ale fiului față de mamă sînt grațioase și actele sînt de o originalitate perfectă un model de

poezie întemeiată pe tradiția populară. Pe urmă, cînd urmează, în spiritul celui de-al II-lea *Faust* al lui Goethe, scene de allegorii și caricaturi, azi în mare parte, cu toate comentariile, perimate pentru noi, înțelegem sensul abscons. Peer este poporul norvegian, lipsit de un ideal riguros ca acela al lui Brand, trăind incoherent de azi pe mîine, în minciună. Peer are fantezie și vitalitate și în felul lui trăiește viața din plin. După ce fură mireasa, se plictisește de ea și o abandonează, apoi se urcă în munte și duce o existență senzuală, smulgînd pinii, înfruntînd torentul, cunoscînd dragostea quasi-animalică printre duhurile muntelui. Aci apare Marele Încovoiat, care nu e altul decît spiritul de compromis. Mai tîrziu vedem pe Peer Gynt în ipostaza de armator american, traficant de negri, capitalist umblînd să devină împărat al lumii, ceea ce și ajunge într-un balamuc din Cairo. Și-a desfășurat eul gyntian, satisfăcîndu-și toate dorințele, pasiunile și poftele. Dar se întoarce în Norvegia nesatisfăcut. Un topitor de nasturi îi explică de ce. Trăise și păcătuise ușuratic :

n-ajunge să mergi în noroi,
și în noroi trebuie vigoare și gravitate.

Și de altfel fusese un mare egoist, „nu slujise la nimic" și nimeni nu-i datora ceva, afară de Solveig, femeia iubită, care crezuse în el. Gynt era deci fiul acesteia, existînd ca realitate în imaginația ei. De aceea piesa sfîrșește cu un cîntec de leagăn murmurat de Solveig și pe care Grieg l-a făcut universal.

Ibsen coboară aceste observații critice din lumea fantasticului în aceea a vieții citadine. Stensgaard, om din popor, un ambițios și un vînător de zestre, înființează o *Uniune a tinerilor* cu care înspăimîntă pe proprietarul unei uzine de fier, șantajîndu-l și cu o poliță cu semnătură falsă a fiului acestuia. În fond, tînărul democrat epurator al societății, printr-o gazetă de șantaj, țintește să pătrundă în lumea aristocratică, cere pe fata șambelanului industriaș, căruia parvenitul îi place prin sinceritatea lui. Stensgaard e hotărît a fi un scelerat desăvîrșit, în spirit brandian :

„Te voi urmări — zice el șambelanului — voi scrie împotriva dumitale în jurnale, te voi bîrfi, îți voi săpa onoarea dacă pot. Vei țipa sub loviturile de bici..."

Din nefericire, Stensgaard este oscilant, încurcă lucrurile în așa fel, încît devine inofensiv și este abandonat. Dar un protagonist atrage atenția :

„Luați seama domnilor ! În zece sau cincisprezece ani Stensgaard va prezida Reichstagul sau ministerul, poate chiar amîndouă."

Iar altul completează :

„Lundestad zice cam ce-a spus Napoleon : oamenii dubioși sînt materia din care se fac politicienii".

Ibsen era foarte dur față de contemporanii săi norvegieni. Asemănarea cu Caragiale al nostru e izbitoare. Mulți crezură că dramaturgul zugrăvise în Stensgaard pe Björnson, ceea ce ar fi fost cu totul nedrept. Fapt este că în această epocă Ibsen și Björnson se certară.

După aceea Ibsen scrise o enormă piesă în zece acte și în două spectacole, *Împărat și galilean,* desigur renunțînd la gîndul unei reprezentări posibile, preocupat numai de idee și care constituie o lectură pasionantă și, cu oricîte ezitări în zugrăvirea caracterelor, de un aspect măreț. Locuind la Roma, Ibsen a fost izbit, ca și Renan pe Acropole, de strălucirea și lipsa de spasm a artei antice, de setea de viață a omului greco-roman. Dramaturgul, în căutarea soarelui, ajunsese la convingerea că omul n-ar trebui să trăiască dincolo de Alpi. Cazul deciziei dramatice între două intuiții de viață incomplete *(sau . . . sau)* din filozofia lui Sören Kirkegaard este acela al lui Iulian apostatul. O piesă cu acest Iulian scrisese englezul sir Aubrey de Vere, al cărui nume îl împrumuta pentru eroul său din *Remember* Matei Caragiale al nostru. Iulian făcînd studii la Atena, e fermecat de echilibrul omului elin, de viața în plină expansiune naturală, însă sub regulile frumosului. Creștinii îl înspăimîntă. Cîntînd psalmi, aceștia distrug superbele monumente păgîne. Există asasini creștini, curtezane creștine, episcopii sînt avari, despoți, tîrîtori. Și totuși creștinismul îl fascinează cu strania putere de sacrificiu în viziunea unei lumi celeste, cu mergerea înainte măreață și severă, într-o hotărîre absolută, inflexibilă. „Sufletul nostru

intim, sănătos, protestează... — mărturisește el — și totuși trebuie să voim împotriva propriei noastre voințe ! Trebuie, trebuie, trebuie !" Într-un cuvînt, Ibsen concepe pe Iisus ca pe un Brand plin de duritate. În cuget îi răsare concilierea între viziunea păgînă estetică și naturalistă și cea creștină energetică, într-un al treilea imperiu. Ideea circula în vremea lui Ibsen ; Renan o aruncase. De fapt, cu Renașterea acest al treilea imperiu începuse. Părțile, teatral vorbind, în care fricosul Constantin, de la Constantinopol, conduce intrigi sîngeroase, semnalate printr-o prealabilă tăcere suspectă, asasinarea prin piersici otrăvite a Elenei, soția lui Iulian și soră a împăratului, care Elena adorată ca femeie pură se dovedește a nu fi ireproșabilă, dizolvarea armatei comandate de Iulian, încercarea de arestare a acestuia, sînt lucruri admirabile. Devenit împărat, Iulian încearcă să restaureze păgînismul, alegîndu-și pe Marc-Aureliu drept model, închinîndu-se înțelepciunii, luminii, frumuseții. Sacrifică zeilor ca pontif, iese călare pe un asin, învești mîntat ca Dionysos. E hotărît să fie înțelegător față de cultul creștin, și totuși ardoarea lui pentru păgînism îl face intolerant. Apoi emulează cu Alexandru cel Mare, pornește o expediție în contra Perșilor, se lasă aclamat ca zeu. Unii curteni creștini versatili îi bat în strună, veritabilii păgîni sînt niște retori lași care se zăpăcesc pe cîmpul de bătaie. Unul tremurînd meditează un op în stil senecian *Despre liniștea sufletului în momentele dificile.* Soldații creștini dau dovadă de o ardoare și de un fanatism tulburător și Iulian crede a concilia cele două lumi declarîndu-se Messia, împărat al lumii, reprezentînd al treilea imperiu în persoana sa. Însă Iisus al creștinilor e din altă lume, soldații murmură, Iulian moare în nehotărîre, simțindu-se învins de forța obscură a Galileanului.

Apostatul e un Peer Gynt învins de un Brand. Eroarea lui este întîi de spirit arheologic, aceea de a crede că un termen scurs al dialecticei istorice se mai poate întoarce. A doua eroare este spiritul de compromis. Sinteza între teză și antiteză e un proces obiectiv care nu poate fi scurtat și concentrat. Era creștină era în plină desfășurare și Iulian e un reacționar din timpul „coaliției monstruoase" care urmărește avortarea progresului prin reforme. E un genialoid ca și

Peer Gynt, de altfel ca și Brand, care printr-o minoritate de retori vrea să dea legi maselor. Indiferent care va fi fost intenția lui Ibsen, piesa oglindește profund lupta între socialism și individualism în secolul al XIX-lea.

Un fapt este că Ibsen nu era mulțumit de societatea vremii lui. Astfel se explică aspra satiră dramatică, *Stîlpii societății*, care a urmat și în care contemporanii au văzut o puternică orientare socialistă. Ni se înfățișează familia prea onorabilă a armatorului Bernick, în casa căruia profesorul cu austerități de pastor Rörlund dirijează „asociația pentru oamenii corupți moralmente". Deodată apare un frate al doamnei Bernick, un anume Johan Tönnesen, de proastă reputație. Acesta ar fi avut aventuri amoroase reprobabile și ar fi sustras banii mamei armatorului. Familia Bernick e înspăimîntată la ideea de a primi o astfel de ființă decăzută. Apoi, în cursul piesei, aflăm lucruri extraordinare (va fi metoda obișnuită a lui Ibsen de a destăinui retrospectiv izvoarele conflictelor). Johan n-a săvîrșit el sustragerea de bani, care de fapt nici n-a avut loc, ci din prietenie pentru Bernick a plecat în America, lăsînd să planeze asupră-i o mare bănuială, pe care Bernick a folosit-o spre a salva de la faliment întreprinderea insinuînd că șubrezenia ei se datora unui simplu accident. „Acest zvon — declară el — a salvat casa noastră și m-a făcut omul care sînt." „Și voi vă numiți stîlpi ai societății", se scandalizează domnișoara Hessel. „Societatea — răspunde Bernick — nu posedă alții mai buni." Bernick are nevoie de buna reputație pentru o nouă afacere. El, care a sabotat construirea unei linii de cale ferată de-a lungul coastei, fiindcă i-ar fi adus pagube ca armator, sprijină acum planul unei linii interioare cu o ramificație secundară pînă în orășelul său. A avut grijă să cumpere ieftin terenurile din regiunea liniei derivate, cu scopul de a le revinde scump. Prezența lui Tönnesen îl stînjenește și gîndul lui merge pînă la crimă, cînd dă ordin unui vapor rău reparat, pe care urmează să plece prietenul incomod, să iasă în larg. Ca armator are o dispută cu Aune, constructor de nave și reprezentant al muncitorilor, care nu vrea să folosească noile mașini introduse de armator și deci să-i execute mai repede reparațiile, spre a nu provoca șomajul. Pe urmă face, cu mijloace primitive, o reparație superficială de natură

a primejdui viața călătorilor. E un socialist foarte puțin științific acest Aune care nu știe că tocmai procesul obiectiv al mecanizării va înăspri lupta de clasă și va contribui astfel la victoria muncitorimii. Bernick îl declară dușman al progresului și în felul lui are dreptate. În cele din urmă, în fața cetățenilor care îl aclamă, armatorul face o confesiune totală. A urmărit, zice el, puterea și considerația, s-a slujit de minciună. Acum vrea să spună adevărul. Și mărturisește afacerea cu terenurile, oferindu-le la o subscripție generală de acțiuni. Domnișoara Hessel e încîntată. „Spiritul de adevăr și de libertate... iată stîlpii societății." Piesa a avut un enorm și meritat succes, dar cînd stăm să ne gîndim bine, Ibsen nu avea deplină dreptate. Ridiculizînd puritanismul unui Rörlund, Ibsen însuși era un astfel de puritan, supunînd societatea comandamentelor conștiinței religioase. Societatea burgheză e un tot, minciuna intră în structura ei și este, acolo, necesară. E absurd a pretinde lui Bernick, om de afaceri, să dezvăluie proprietarilor de terenuri că pe locul lor va trece calea ferată. Speculația e posibilă numai prin manopere obscure. Eliade Rădulescu, pe cînd era vînzător la o lipscănie, spunea mușteriilor spre a satisface porunca „adevărului" învățată la școală : nu luați stambă, iese la spălat. Însă Eliade glumea. Principele, machiavellic, minte într-un scop superior ; un armator capitalist e scuzabil cînd, spre a salva întreprinderea și existența lucrătorilor, recurge la o minciună. Intuind sentimentalismul populist din societatea burgheză, Bernick își face o autocritică patetică, prin care cîștigă și mai mult prestigiu. Ibsen a relevat totuși contradicțiile societății capitaliste, și mai ales spiritualismul acestui al treilea imperiu, prin care burghezimea vrea să repare nava putredă. Armatorul Bernick este un împărat Iulian cu tact, care se străduiește să concilieze inconciliabilul și are un succes temporar.

Un spiritualist și un puritan este și doctorul Stockmann din *Un dușman al poporului*. El e un voluptos al adevărului pur și ar fi fost mai indicat pentru profesia de pastor. Comedia de altfel e o critică genială a ordinei burgheze, ieșită din indispoziția subită a lui Ibsen față de liberali. Stockmann, doctorul băilor dintr-o localitate, descoperă că apa așa zisă salutară e plină de microbi, trecînd printr-o regiune infectată de

tăbăcării. Vrea să publice un articol în jurnal. Primarul care îi e frate, tipograful care e președintele asociației proprietarilor de case, alți cetățeni interesați, se alarmează. Articolul nu apare, doctorul mînios ține o întrunire în casa unui prieten. Acolo varsă tot ce are pe suflet, vrînd ca patriot, zice, „să purifice societatea". Societatea — tună el — stă pe un teren infectat de minciună, oamenii politici sînt „bestii pernicioase", „majoritatea compactă" liberală e o impostură. Numai imbecilii sînt în majoritate compactă, adevărul a fost totdeauna de partea minorității, combatanții din avanposturi, personalitățile izolate ale elitei intelectuale, aceștia își asimilează adevărurile tinere în germen. Masa nu e decît materia brută din care poporul trebuie să-și plămădească oamenii. Și celelalte. Doctorul e declarat dușman al poporului. Nu votează pentru el decît un bețiv, semănînd grozav cu „cetățeanul turmentat" al lui Caragiale, care de altfel și întreabă „Ce opinie trebuie să am în materia asta ?", adică : „eu pentru cine votez ?" Doctorul e dat afară din casă, destituit din postul de medic, însă, încăpățînat, nu capitulează și formulează memorabilul apophtegm : „Omul cel mai tare din lumea întreagă este acela care e mai singur". Încheierea lui Stockmann pare mizantropică. Mulți vorbesc de individualismul lui Ibsen între care și Hermann Türck, în *Der geniale Mensch*, dînd a înțelege că solitarismul este propriu marilor creatori, ceea ce nu poate să fie și nu este adevărat. Fără îndoială acum că doctorul, ca critic al societății burgheze, are dreptate, însă cîtă vreme nu urmărește să răstoarne această ordine, ci numai s-o amelioreze, setea lui de adevăr e intempestivă. O critică răsunătoare, lipsită de tact, e de natură să surpe reputația băilor de care depinde prosperitatea localității. Admițînd însă că doctorul merge pînă acolo încît să întrevadă sfîrșitul erei burgheze, saltul lui înapoi la individualism și personalism pare nerezonabil. De fapt, cuvintele spuse la necaz ale lui Stockmann trebuie înțelese altfel. Doctorul face distincție între popor și „majoritatea compactă" care e numai a clasei burgheze. Opinia așa zisă majoritară e a partidelor, doctorul deplînge faptul că oamenii sînt sclavii ei. „Șefii de partide — urlă el — trebuie suprimați." Doctorul Stockmann voiește să spună în realitate următoarele : adevărurile de mîine sînt clare o vreme

numai în sînul unei avangarde, societatea conformistă și obuză care trăiește cum zice primarul „din bunele, bătrînele dei admise" le respinge. Poporul de mîine însă le va îmbrățișa. Ca și Brand, doctorul e lăudabil prin păstrarea cu intransigență a liniei.

Este de remarcat că Ibsen în această epocă devenise de un radicalism ce surprindea pe cei care îl întîlneau. Declara că totul trebuie ras, că lumea trebuie reconstruită de la capăt, că în fine „marea sarcină a timpului nostru este de a suprima instituțiile existente... de a distruge". Lui Georg Brandes îi împărtășea idei foarte progresiste drept lămurire a propoziției aparent paradoxale că minoritatea are mereu dreptate : „...vorbesc de minoritatea care merge înainte, acolo unde majoritatea n-a ajuns încă. Spun că are dreptate acela care este mai în acord cu viitorul".

Ibsen pare a-și fi dat seama de viciul teoriei adevărului absolut. În *Rața sălbatecă*, piesa tulburătoare prin echivocuri și simboluri savante, Gregers torturează pe fotograful Hjalmar Ekdal cu o indiscreție de inchizitor. Hjalmar este un mediocru visînd să facă o invenție și care, în mediocritatea lui, într-o mansardă, se simte fericit cu soția și cu fiica lui. Gregers Werle care suferă după opinia doctorului Relling de o „febră de justiție acută", descoperă fotografului că soția lui fusese amanta tatălui său, comerciantul Werle și că, prin urmare, fata e posibil să fie a acestuia. Fotograful găsește că nu mai are ce căuta în casă, doarme prin vecini, apoi se înfoarce umilit. Gregers se miră că fotograful pleacă de acasă, o explicație fundată pe adevăr e de natură, după el, să dea naștere unei existențe noi. Însă fata a auzit și, afectată de nimicița momentană, mai mult declamatorie, a tatălui, se sinucide. Pe drept cuvînt doctorul Relling observă : „Dacă anlături minciuna vitală unui om de rînd, i-ai luat dintr-o dată și fericirea". Așa cugeta și Caragiale cînd scria lui Vlahuță că nu-i cu putință, invitat la masă de nenea Pavugadi, să declare despre muzica domnișoarei sale că e „un infernal supliciu, pe care inchiziția nu l-a putut născoci". Minciuna vitală în acest caz este după Caragiale a vorbi cu entuziasm despre „ce toucher d'un velouté hors-ligne, cette agilité inarrivable, cette profonde compréhension de la chose, excessivement rare à

un tel âge". Tot Pirandello e în fașă în *Rața sălbatecă.* Bătrînu Ekdal care a pierdut pădurile ține în pod cinci brazi uscaț iepuri, găini și o rață sălbatecă și vînează zilnic, crezîndu-s în codru. Este vestita temă a aparenței, împinsă de drama turgul italian pînă la idealismul subiectiv. Însă dacă un oameni pot fi mințiți din pietate, universul nu este ceea c pare fiecăruia, și adevărul există. Altfel nici n-am putea mint Ibsen sfîrșește prin a tolera minciuna. Pirandello crede î multiplicitatea adevărurilor și, în universul creat de el, min ciunile nu sînt posibile, ficțiunile fiind adevărurile înseși.

Cînd foarte tînăr am văzut pentru întîia oară *O cas de păpuși,* această capodoperă de realism, suavitate și prc blematică, n-am putut să-mi înăbuș cîteva reflecții. Ce vre în definitiv această Nora ? Soțul, om cu rînduială în gîn duri și fapte, o adoră, dacă a manifestat oarecare enervare cîn a aflat falsul ei și-a cerut scuze îndată. E rezonabil ca Nora s părăsească așa de dur soț și copii ? Și pentru ce soartă ? S devină egala bărbatului în sarcinile vieții, o impiegată, cînd acum o divinitate ? Am constatat mai tîrziu că astfel de obiec ții se făceau Norei de către scriitorii europeni de mîna întî Nora era declarată sufragetă iar misoginul Strindberg, într- piesă-replică, demonstra că dimpotrivă bărbatul este robu femeii. O actriță refuză să interpreteze rolul sub cuvînt c ea nu și-ar abandona copiii. Însă actrița nu pricepea *rien d rien* în materie de teatru ibsenian, fiindcă nu și-a dat seam că gestul paradoxal al Norei, ca și al lui Brand, avea doa rostul dramatic de a sublinia prin obstinație neîmpăcare dintre două concepții de viață. Originalitatea teatrului ibsenia provine din această tulburătoare claritate a ideilor. Pe urm am recunoscut că Nora avea dreptate. Deși Ibsen era, cînd scris piesa, feminist în felul său, sub înrîurirea se spune Camillei Collet, sora poetului Wergeland, idealul său fem nin mergea mai departe decît stricta egalitate civică. Piesa fost scrisă în Italia și oricît Ibsen n-ar fi cunoscut literatu italiană, imaginile Beatricei, a Laurei pluteau în peisajul ita lic. Torvald Helmer e un burghez care nu vede în femeie dec un izvor de libidine. Nora nu e om („*Nora, ce femeie ești !*" e o păpușă care-i face copii. Nu o crede în stare de nimic s rios, pot să spun, metaforic, de nimic de proporții metafizic

le altfel ca și doamna Linde, și cînd află că a falsificat semnătura tatălui ei pe o poliță ca să-l salveze pe el, Helmer, de a moarte, ducîndu-l în străinătate (Ibsen a folosit aci o întîmplare adevărată), soțul nu vede în primul moment decît zăpăceala unei femei care se amestecă unde nu-i e rostul. Dar apoi supărarea îi trece. Pentru ce atunci Nora totuși pleacă? Pentru că nu crede în miracolul ca Torvald și societatea căreia i aparține să se schimbe în așa chip încît să slăvească femeia, s-o socotească egală omului ca femeie, iar nu după legea masculină cum Ibsen însuși explica într-o notă. „O mamă, în societatea actuală ca și unele insecte — adaogă dramaturgul — n-are decît să dispară și să moară cînd și-a făcut datoria de a perpetua speța." Nora voia sacrificiul din partea lui Torvald, chiar al onoarei. „Dar nu e nimeni care să-și sacrifice onoarea pentru ființa iubită" zice Torvald, care e mai prejos la suflet decît chiar prozaicul doctor Bovary. „S-ar cuveni să fie" este desigur gîndul Norei, Helmer trebuia să nu deschidă scrisoarea compromițătoare atunci cînd Nora ceruse acest lucru, devotîndu-se voinței ei și ar fi trebuit cel puțin, cînd a aflat fapta sublimă, deși contrară legilor, a Norei, să se prosterne înaintea ei. În Germania publicul fu așa de afectat de gestul Norei încît piesa se jucă într-un loc cu un act al patrulea, redactat de nevoie chiar de Ibsen, în care după un an Helmer apărea în fața Norei cu un cornet de dulciuri (știm din piesă că e foarte lacomă de asemenea lucruri). Helmer îi punea o pricomigdală în gură și Nora, vrăjită, striga: „Miracol". Acest deznodămînt e cu totul pueril. Nu prin pricomigdale se va produce minunea. Cînd pretutindeni, ca în societatea noastră socialistă, femeia va fi egală cu bărbatul în răspunderea civică, întîia jumătate de miracol se va fi produs. Iar cînd chiar greșind civic, femeia va fi prețuită pentru Paradisul către care ne poate duce și noul Dante va îngenunchia înaintea noii Beatrice, abia atunci miracolul va fi deplin.

Nora face parte din galeria femeilor aprige, lipsite de sentimentalism ca vestala Furia sau doamna Inger de Östraat. Ibsen visa totuși o femeie naivă, docilă, supunîndu-se voinței omului iluminat de o mare misiune, precum Agnes a lui Brand sau cum i s-a părut a fi viitoarea lui soție Susana Thoresen, cînd la 19 ani i-a ieșit pufnind de rîs de sub o canapea.

Ca și Nora, Ellida Vangel din *Femeia mării* e preocupată de propria ei personalitate. Se zice că Ibsen ar fi fost obsedat de mirajul mării și l-ar fi reprezentat deci concret printr-o simplă undină ca aceea a lui De la Motte-Fouqué. Însă în tehnica lui de clar-obscur și refracție simbolică multiplă duce gîndul mai departe. Întîi Ellida vrea să iasă din ceața orășelului provincial de pe coasta septentrională a Norvegiei, în termeni proprii din viața îngustă a lumii burgheze. Brand avea nostalgia muntelui și căuta să pătrundă deasupra norului. Ellida, mare înotătoare și fiica unui paznic de far, e atrasă de largul mării. „Munții — îi zice soțul ei care e doctor — te sufocă, apasă asupra sufletului tău. Nu e destulă lumină aici pentru tine. Cerul din jurul tău nu e destul de vast." Ellida a fost logodită cu un căpitan second de vapor, care a plecat după ce a aruncat în mare cele două verighete legate împreună drept semn al fidelității. Acum acest ofițer s-a întors și, deși e un criminal, Ellida atrasă de teribilitatea necunoscutului vrea să-l urmeze. Ca și Nora, reziliază brutal „tîrgul". „Viața pe care o ducem împreună, amîndoi... — notifică ea — în fond nu e o căsătorie." Inteligent, doctorul o lasă să plece ; atunci Ellida, cu toate somațiile marinarului, rămîne. „Acum pot — zice ea. — Căci revin la tine de bună voie... pe responsabilitatea mea." Lăsînd la o parte satisfacerea amorului propriu, Ellida a făcut o proastă alegere, pentru că s-a întors în fjordul plictiselii.

Hedda Gabler, din piesa cu același nume, se plictisește de asemenea. Soțul ei, istoric al civilizațiilor, e un mediocru, incapabil de o operă originală. Hedda se întreabă dacă el ar putea să ajungă măcar ministru. Ar voi să exercite odată în viața ei „o putere asupra unui destin uman". Apare genialoidul Ejlert Loevborg, om de inspirație, autor al unei opere ce entuziasmează pe profesor, cu toată firească trecătoare invidie de a fi depășit. Loevborg este însă un risipit, un alcoolic, pierde caietele pe drum pe care le găsește profesorul. Hedda i le cere și le arde. „N-am putut — mărturisește ea — să suport gîndul că altul ți-ar putea face umbră." Profesorul, om de treabă, e dezolat mai ales cînd află că Loevborg s-a sinucis, de altfel la îndemnul Heddei, care a avut ambiția de a exercita în fine o înrîurire asupra unui om. Ea îi admiră curajul

de a fi făcut marele act, în care vede frumusețe. Dar, nefericire pentru ea, o altă prietenă a sinucisului găsește ciornele manuscrisului și împreună cu profesorul care se simte mai în largul lui „de a pune ordine în hîrtiile altora" reconstituiesc textul pierdut. Sinucisul devine iarăși opera altei femei și Hedda care e și temătoare de scandal, spre a nu fi interogată asupra provenienței pistolului, se sinucide. Hedda este nu o Beatrice ci o ambițioasă care se ignoră, o Vidra care împinge pe bărbat în prăpastie, spre a-și satisface amorul propriu de a fi amestecată în viața unui om ilustru.

În *Strigoii*, dramă zguduitoare de puterea unei tragedii grecești, Ibsen a tratat în plan deschis problema eredității și a boalelor sociale pe care o mai adusese în *Nora* prin cazul doctorului Krogstad. Osvald Alving, un pictor (ca și Ibsen) se întoarce în casa mamei sale, cu prilejul inaugurării unui așezămînt în amintirea căpitanului și șambelanului Alving. Treptat aflăm despre acesta lucruri întristătoare. Era un depravat și un alcoolic, care dădea copilului pipa să fumeze. De la el tînărul pictor a moștenit o boală a sîngelui și obiceiul de a bea, de asemenea luxuria. S-a întors cu o boală a sistemului nervos, cu creerul *vermoulu*. Mama, în exaltarea ei, aprobă spre groaza pastorului, teoria foarte îndrăzneață a fiului despre căsătoria liberă, admite chiar incestul, permițînd Reginei, fata în casă, și soră a pictorului printr-o intemperanță a căpitanului, să accepte asiduitățile bolnavului. Dar așezămîntul este incendiat, ca printr-o greșeală a pastorului și cu consimțămîntul tacit al doamnei Alving. Boala moștenită a tînărului este transportată prin generalizare simbolică din domeniul patologicului în acela al vieții sociale. Trecutul stînjenește și chiar ucide viața prezentului. El e un strigoi. „Revine în noi nu numai ceea ce am moștenit de la tată și mamă — zice doamna Alving — ci sumedenie de vechi opinii și idei perimate. Acestea sînt mortăciuni și totuși nu ne putem descotorosi de ele." Cu toate că a dat foc așezămîntului, doamna Alving n-a scăpat de strigoi. Osvald devine brusc idiot strigînd „soarele... soarele". Ibsen denunța deci ca o primejdie reacția trecutului și insinua generațiilor noi datoria de a se feri de contagiunea duhurilor moarte.

În *Constructorul Solness* problema e pusă invers, drama e a generației bătrîne în fața celei tinere. Solness ridică, în spirit brandian, biserici și turnuri. Tendința lui e de a rupe cu trecutul reprezentat prin conservatorismul soției sale care păstra toate vechiturile, portretele strămoșilor, horbotele mamei și mătușii, păpușile în număr de nouă. În fine, casa a ars și Solness ridică în locu-i una nouă, în care, deși n-are copii, rezervă odăi pentru copii. Îndemnătoarea sa la fapte e Hilde, o fată tînără, exponenta tinereții, pe care a sărutat-o cînd era fetiță. Și totuși Solness se teme de concurența generației tinere și desenatorului Ragnar, care posedă talent, îi pune piedici să construiască singur. „Declinul — zice el — vine. Îl bănuiesc, simt cum se apropie. Cineva se împinge cu somația : Treci îndărătul meu ! Și toți ceilalți dau năvală după el, amenință și strigă : *Fă loc, loc — loc !*“ „Dacă Ragnar — adaugă — o ia înainte, mă culcă la pămînt. Mă ruinează — așa cum am făcut eu cu tatăl său.“ Solness înțelege că nu poate construi singur, vrea însă numai „ajutoare și servi“, transmiterea puterii sale îi e penibilă. De aceea se urcă singur, cu un curaj e drept admirabil, în turnul casei sale, la inaugurare, turn în aer, adică fără contact cu viața în devenire și se prăbușește. Desigur, antagonismul între generații pe care-l denunța Ibsen e propriu societății în care înflorește individualismul bestial. O construcție socială are nevoie și de Solness și de Ragnar, și aprehensiunea celui dintîi n-ar mai avea obiect.

Desprinderea tinerilor de bătrîni în virtutea instinctului de a-și întemeia o viață proprie e studiată în *John Gabriel Borkman*. Un fost director de bancă stă închis în casă, singur, în etajul de sus, fiindcă sustrăgînd fonduri ale băncii, în scopul unor speculații, a provocat falimentul. A stat cinci ani la închisoare. Soția locuiește jos și amîndoi sînt întreținuți de o soră a acesteia, care a crescut și pe fiul lor Erhard, student. Doamna Borkman îl socotește pe soț un om sfîrșit, acesta însă visează ca prin muncă să-și refacă onoarea. Cîteși trei apelează la tînăr. Sora doamnei Borkman îl roagă să devină moștenitorul ei, schimbîndu-și numele în Renthleim. Erhard refuză. Mama îl imploră să rămînă acasă sub îngrijirea ei. Studentul zice mîndru : „Stau sub propria mea înrîurire, mamă !

Şi sub puterea propriei mele voinţe !" Borkman îl solicită să-i ajute să se reabiliteze prin muncă. Erhard răspunde : „Nu vreau să muncesc. Numai să trăiesc, să trăiesc, să trăiesc". Bătrînii sînt deci repudiaţi. Borkman afectat moare.

În *Copilul Eyolf,* se pune întîi problema compatibilităţii între creaţie şi procreaţie. Alfred Almmers e un autor care nu are destulă energie să-şi facă lucrarea lui personală. Atunci se dedică creşterii fiului său Eyolf. „Nu pot ! Peste putinţă ! — zice el — Aici nu mă pot împărţi în două şi de aceea mă las de ale mele ! Eyolf să fie încoronarea familiei noastre. Şi noua chemare a vieţii mele este de a-l conduce spre aceasta." Bine înţeles, au fost uneori creatori foarte prolifici, progenitura carnală nu istoveşte fantezia. E adevărat totuşi că unii intelectuali cu pulsaţie cerebrală mai scăzută nu pot suporta cele două moduri de perpetuare. Frumos din partea lui Allmers este de a nu invidia noua generaţie, ca Solness. Din nefericire, se ridică a doua problemă, de ordin aproape patologic. Soţia lui Allmers este geloasă de locul pe care-l ocupă copilul în sufletul soţului şi ajunge a-i dori chiar moartea. E drept că Allmers însuşi nu numai că nu e în stare să cumuleze creaţia cu procreaţia, dar nici nu poate să se decidă între copil şi soţie. „Nu, nu mai pot — exclamă el. — Trebuie să mă împart între Eyolf şi între tine." Allmers e un caz rar de mediocritate şi sterilitate. Ca şi intuind situaţia, copilul se înnecă.

Ibsen pusese fugitiv în *Strigoii* problema fericirii. Austerul pastor Manders gîndea cu totul religios. „Adevăratul spirit de revoltă — spunea — constă tocmai a cere fericirea aci în viaţă. Ce drept avem noi oamenii la fericire ?" În halucinanta piesă *Rosmersholm* chestiunea e reluată pe larg. Fostul pastor Rosmer e un ratat distins şi torturat care şi-a pierdut credinţa ca şi Renan şi vrea să se dedice întemeierii unei adevărate democraţii în Norvegia. Dacă ar fi Brand sau dr. Stockmann ar lupta aprig cu riscul de a rămîne singur. În faţa rezistenţei prietenilor săi, Rosmer şovăie. Îl sperie violenţa, spectrul rupturii. Îşi închipuie că poate cîştiga bătălia prin concesii şi prin indulgenţă. „La o parte luptele pline de ură. Numai emulaţie. Toate privirile îndreptate spre acelaşi scop, toate voinţele, toate spiritele în mers spre a înainta... spre a urca fiecare pe propria cale naturală. Fericire pentru toţi... creată pen-

tru toți." Efectul acestei ezitări este tristețea. Rosmersholmul e o locuință lugubră, unde copiii nu țipă și oamenii nu rîd. Nici vorbă, fără o năzuință către ceva sublim nu poate să existe adevărata bucurie. Un Rosmers rupe cu trecutul și n-are curajul să urce pînă la viitor. Soția sa, simțind că nu e fericit, se aruncă într-un torent, spre a-i îngădui să fie mai aproape de Rebbeka, geniu spasmodic care încearcă să scoată pe ex-pastor din apatie. Dar fiindcă nu e în stare să obțină de la el o operă pozitivă, îl îndeamnă să facă ceea ce unei Hedda Gabler i se părea un gest frumos, să se sinucidă. Rosmer și Rebbeka se aruncă în torent. Ca o variantă de ratat apare Brendel, modelul lui Sbilț din *Patima roșie,* care meditează o operă colosală pe care nu o va scrie niciodată, ca să nu profaneze ideile și să le vulgarizeze. „Operele mele importante nu le cunoaște nimeni, nici bărbat nici femeie. Nimeni... afară de mine."

În ultima piesă pe care a scris-o, *Cînd noi morții vom învia,* Ibsen tratează despre raportul dintre viață și artă. Sculptorul Arnold Rubek a făcut o capodoperă, *Ziua învierii,* avînd model pe Irène. Ficțiunea ocupă acum tot spiritul sculptorului și femeia ca atare a căzut în umbră. „Imaginea zdrobește viața." Și Irène e o moartă. „Ți-am dăruit sufletul meu tînăr și viu — și am stat cu pieptul golit, fără suflet. Aproape am murit." Octavian Goga a preluat subiectul lui Ibsen în *Meșterul Manole.* Și acolo sculptorul Galea își încorporează pasiunea pentru o femeie într-o sculptură *Atlantida,* rămînînd frigid față de modelul însuși care strigă : „*Manole, Manole, zidul rău mă strînge...*"

Acesta e Ibsen, dramaturgul genial care poate fi comparat cu Shakespeare. Opera lui stă pe un paradox, contrazicînd toate tradițiile, eliminînd tipologia convențională a teatrului, fiind realistă, enigmatică și mitică, familiară și speculativă, încruntînd frunțile de gînduri, nu mai puțin spectaculoasă și zguduitoare. Ibsen a creat, mai ales în piesele moderne începînd cu *Nora,* teatrul dialectic în care intriga e de idei, conflictul desfășurîndu-se cerebral, fără conceptualizare totuși, cu o rară *vis dramatica.* Helmer și Nora sînt idei, publicul se împarte zgomotos în două tabere, ideile lui Ibsen fiind sălbatec pasionale, ca și divinitățile nordice din *Edda.* Tipic ibseniană este traducerea conflictului ideologic într-o dramă hermetică în care eroii vorbesc sibilin și profetic, clar-obscu-

rul conferind primarilor și avocaților profiluri legendare. Temele stăruitoare sînt lupta între minciună și adevăr, construcție și apatie. Între spiritul județean și cel umanistic, între trecut și viitor, patriotism și cosmopolitism, individualism și eroism, între duhul de compromis și linia justă, între animal și spirit, între fjord și mare, vale și munte, ceață și soare. Deși autorul nu participă direct la dezbatere, felul cum e pusă problema nu lasă îndoială asupra orientării lui progresiste. Este adevărată și nobilă ideea pe care omenirea o va sancționa în viitor. E mincinos ceea ce e apăsător, sumbru și injust.

Ibsen ne apare în portretul de bătrînețe cu favoritele sale albe și ochii albaștri scrutători pe sub ochelari ca un profesor rigid în creierul de gheață al căruia e greu a crede că s-au născut grațioasa Nora și neliniștita Hedda. Cu toate astea, Ibsen cel adevărat era tumultuos, muşcător, pe rînd taciturn și clamoros, orgolios și plin de afecțiune, amator de farse, nu dușman al vinului, disprețuitor de onoruri și colecționar de decorații, iubitor al patriei și exilat de bună voie în Italia și Germania, un geyser fierbinte într-o Islandă glacială. Suedezii, în minte cu imaginea lui Brand, fură mirați cînd văzură un om elegant în haină de catifea, fin, însuflețit și amabil. Plăcu tuturor, mai ales femeilor. Mai tîrziu Ibsen purta redingotă strînsă pe talie, ochelari de aur și țilindru.

Incomprehensiunea l-a urmărit nu fără a i se recunoaște geniul. Trebuiau zece ani, socoteau ai lui, ca o piesă să fie înțeleasă. Era considerat de mulți ca „spirit negativ", „psiholog sofist", pictor al urîtului, alienat, dușman al religiei și al capitalismului, concepînd în stare de beție. Un microscopic poetastru îl puse la respect așa :

Eu sînt Blom, nu-i supărare,
Tu... un Ibsen oarecare.

Dar numai unul găsi formula cea mai memorabilă cu care filistinii din toate erele înnorează viața creatorilor : „domnul Ibsen e o mare nulitate !" Ei bine, către acest soi de nulități întindem din cînd în cînd mîini recunoscătoare pentru sporul de frumusețe adus în lume și pentru marile porți deschise spre viitor.

Lev Tolstoi

Lev Tolstoi este un scriitor așa de mare și de complex, încît a da într-o conferință deciziuni asupra întregii sale opere mi se pare hazardat. Mult mai potrivită mi se înfățișează metoda de a examina cîteva opere mai cunoscute și a face anatomia morală a eroilor respectivi. Rezultatele unei atari analize pot să slujească foarte bine ca o introducere la lectura operei întregi. Lumea de care se ocupă Tolstoi este, putem să spunem aceasta de la început, aproape exclusiv aceea aristocratică, sau, cu un cuvînt tipic, „*le monde*". Fără îndoială, cititorul așteaptă de la un scriitor așa de realist o privire critică asupra clasei aristocratice. Cine a citit cu atenție pe Tolstoi nu poate să nu admită că obține la închiderea cărților sale un conspect critic asupra lumii zugrăvite. Dar că Tolstoi s-a așezat deliberat într-o atitudine polemică nu se poate serios susține. Criticismul este un efect al acuității viziunii creatoare. Goya a zugrăvit pe regina Maria Luiza a Spaniei cu intențiile cele mai oneste și maiestatea sa a fost extrem de satisfăcută. Azi, însă, cînd contemplăm figura de o ținută indiscretă a reginei, cu zîmbet de intrigantă, cu o anume întoarcere apucată și populară a capului, ne dăm seama perfect de caracterul femeii și indirect de atmosfera curții spaniole sub Bourboni. Tolstoi este el însuși un aristocrat și vede cusururile tagmei lui ca un nobil luminat, avînd drept limite orizontul specific clasei sale. Tolstoi a încercat să înțeleagă țărănimea, a iubit-o și s-a îmbrăcat bucuros în straie de mujic, însă haina singură nu modifică structura morală și, în ciuda cizmelor sale, teatral grosolane, bătrînul scriitor apare deghizat și de un rafinament bătător la ochi. Astfel, pastoralismul secolului al XVIII-lea, de care nu e străină nici pictura exuberantă a lui Watteau, era o încercare sinceră de a pricepe de la ferestrele palatelor și din parcuri, realitatea de dincolo. Ceea ce e limitat în viziunea tolstoiană e o garanție a seriozității, și

ceva mai multă desfacere de sine ar fi apărut ca un idealism suspect și în disonanță cu vremea.

Anna Karenina este romanul lui Tolstoi cel mai popular înainte în Occident și protagoniștii săi principali, Vronski și Anna, ajunseseră ca și Werther și Lotte sau cavalerul Des Grieux și Manon, să se desprindă din file și să trăiască o existență independentă, alimentată de imaginația cititorilor. Vronski se inscria drept bărbatul și amantul desăvîrșit, iar Anna ca femeia sublimă victimă a dragostei ei vibrante. Este de observat că Tolstoi își alege teme umane universale, îndeosebi dragostea, pornind de la o treaptă aparent cu totul apolitică. Însă el nu tratează pasiunile abstract și iubirea dintre Vronski și Anna e aceea a unor oameni de lume, provocată, condiționată și viciată de mediul în care s-au născut. Și algele și plopii sînt plante, dar mișcarea lor aparține la două universuri deosebite, fiindcă algele se clatină în apă iar plopii în adierea aerului. Studiind universalitatea pasiunii în Tolstoi, o găsim demonstrată în specificitatea unei anume lumi. Romanul devine astfel social și politic și dacă autorul nu face deschis critica eroilor, noi putem judeca acești oameni atît de vii.

Anna, precum știți cu toții, se plictisește cu soțul ei Alexei Alexandrovici Karenin, motiv pentru care, deși mamă a unui copil, primește omagiile contelui Vronski și devine amanta lui. Dragostea e un fenomen eminamente irațional, care totuși se colorează cu motive. În unele privințe, Anna pare a avea dreptate, în altele agravează în chip învederat realitatea printr-o optică alterată. Urechile lui Karenin i se par prea lungi, obiceiul acestuia de a-și trosni degetele o agasează. Karenin sforăie în somn, este pleșuv și afară de asta e cu douăzeci de ani mai în vîrstă. Asemenea argumente nu sînt convingătoare. Serghei, fratele lui Levin, are cincizeci de ani dar Varinka e îndrăgostită de el. Nici un om nu e lipsit de cusururi, dragostea le transfigurează și le face agreabile. Ca și Madame Bovary, Anna suferă de idealism, sau mai exact este romanțioasă, vrea imposibilul, bărbatul ideal, ba încă și mai mult, un bărbat dedicat cu totul dragostei, precum ea, Anna, înțelege viața ca o manifestație erotică exclusivă și continuă. Caracterul de clasă al pasiunii Annei începe să se definească.

Dar să scrutăm mai de aproape pe Karenin, cel cu urechile clăpăuge. El este un înalt funcționar, obsedat mereu de ideea datoriei. Sensibilitatea nu-i lipsește, plînsul aproapelui îl cutremură, îi dă spasmuri. Karenin e de fapt un om sublim, plin de o surprinzătoare bunătate. Înșelat de soția lui, el nu se decide a o repudia, acceptă tacit ca Anna să trăiască, aproape sub ochii lui, cu Vronski, sau să se plimbe cu acesta în Italia. Cînd Anna delirează de febră puerperală, la nașterea unui copil, care e al lui Vronski, Karenin, zguduit, îngăduie amantului să vadă pe culpabilă, el însuși îngenunche lîngă patul acesteia. Fără o fire congenital generoasă, aceste gesturi nu s-ar putea explica. Totuși Karenin își relevă mentalitatea lui de clasă aristocratică prin sforțarea de a combate pornirile inimii. Sentimentul dezordonat e vulgar, un om de lume trebuie să-l înlăture și să-l acopere. Ceea ce surprinde la Karenin este răceala, rigiditatea mortală, solemnitatea. Omul acesta sensibil devine dur, cînd cineva izbucnește în lacrimi, fiindcă emoția strică compoziția impasibilă a feței cerute de bon-ton. Pentru a-și anula pornirile umanitare ale inimii, Karenin caută scăparea în principii, în săvîrșirea datoriei, în conformismul la regula socială. Nu e de ascuns că, în parte, Karenin are dreptate. Omul lăsat în voia pasiunilor e un sălbatic. Individul trebuie să-și acorde impulsiile proprii cu sensul general al societății al cărei membru este, devenind o ființă utilă, socială. Aspirațiile societății nu sînt în contradicție categorică cu acelea ale individului, însă ele moderează idealismele solitare și necontrolate, supunîndu-le unei direcții raționalizate, întemeiate pe experimentarea realităților. Nimeni, dacă nu e dement, nu se îndrăgostește de regina Angliei, știind că o atare pasiune nu duce la nimic bun. Totul în viață este de a proporționa zvîcnirile sincere ale naturii proprii, cu conduita rațională impusă de experiența socială, fără a exagera nici una din ele, rămînînd om și cetățean. Karenin, însă, aparține unei clase îmbătrînite, care, de frica de a nu dispare, anihilează complet individul creator, înjghebîndu-și o apărare colectivă, un spirit de corp, în care personalitatea apare ca o lipsă de „*usage du monde*". Întîi de toate, Karenin este obsedat de ideea onoarei, adică de felul cum se înregistrează purtarea sa și a familiei sale în opinia mondenă. În niște lecții ținute,

acum cîțiva ani, sub titlul *Domina bona,* în care analizam, între altele, „ambițul", onoarea de familist a lui Jupîn Dumitrache, încercam să definesc spiritul aristocratic. „O notă a aristocrației — ziceam — este sentimentul continuității între generații, nutrit prin documente și tradiție. A doua notă este, implicit, închiderea în castă prin excluderea altora care sînt declarați paria. Fără exclusivism, nu există noblețe și toate satisfacțiile aristocratului, chiar cînd nu se mai bucură de privilegii materiale, vin din admiterea unei fatalități care exclude pe alții din cercul de elecțiune. Acum putem înțelege și ce este onoarea. Acest sentiment nu se leagă de vreun cuprins moral absolut ca, de pildă, a nu face crimă, a nu înșela, a fi milostiv. Dimpotrivă seniorii făptuiau omoruri, înșelau, brutalizau. Dacă unii nu comiteau astfel de abateri de la etică, asta se explică prin aceea că nu mai țineau la onoare, preferînd umilința creștină (deși tinzînd a-și face un privilegiu și din acest sentiment, prin excluderea vulgului de la anumite ceremonii de caritate, ca «spălarea picioarelor»). Însă un aristocrat este prin definiție «orgolios». Onoarea e sentimentul rezultînd din aplicarea de restul oamenilor." Judecînd în proiecția acestor observații pe Karenin, este evident că preocuparea lui nu este de opinia oricui, ci numai de aceea a societății înalte. Fapt este că la el aparența primează asupra fondului. „Ceea ce preferă — zice despre el Anna — sînt convenințele, minciuna." Cînd Anna îi declară fățiș că este amanta lui Vronski, Karenin se pietrifică și invită pe soția vinovată să păstreze aparențele, să-i salvgardeze onoarea. Supunînd situația sa unui raționament, Karenin găsește că nu este legitim ca el să sufere pentru o femeie fără onoare, fără inimă, fără religie. Important pentru el apare de a ieși din criză în chip înțelept și corect. Linia de conduită pe care și-o alege este de a respinge divorțul ca fiind în contradicție cu sanctitatea căsătoriei. Dorința lui e de a ignora adulterul soției sale, cu condiția ca soția sa să se poarte astfel ca societatea să nu fie scandalizată. Vronski nu e admis în casă, motiv pentru care amanții se întîlnesc aiurea. În curînd, însă, purtarea Annei devine așa de stridentă, încît scandalul nu mai poate fi tăinuit. Lui Karenin nu-i rămîne decît să salveze ce se mai poate salva, adică din unghiul de vedere al clasei sale, calmul, spre

a înlătura trivialitatea, după concepția sa, a durerii manifeste. Atunci se aruncă în brațele religiei. După cum vedem, religia ajută oamenilor din categoria lui Karenin să evite spasmul, lupta deschisă cu viața și să îndreptățească distanța. Cînd se insistă asupra lui Karenin să accepte divorțul, acesta declară că va consulta, în calitate de credincios, legea creștină. El devine impasibil cu voluptate, găsind în cazul său un izvor de consolație. Citează (aș zice) cu entuziasm întîmplarea unei mame care, pierzîndu-și unicul fiu și abandonîndu-se credinței, a ajuns să mulțumească lui Dumnezeu de moartea copilului pentru fericirea aflată în religie. Ca să putem trăi trebuie să ieșim din subiectul nostru, să ne obiectivăm, să dăm o rațiune suficientă fiecărui gest. Obiectivarea lui Karenin este însă monstruoasă, constituind o birocratizare a vieții morale, conducînd la extirparea oricărei ingenuități. Îți vine să crezi că soțul înșelat cade în genunchi lîngă patul soției bolnave dintr-o obligație religioasă, convențională, spre a dovedi că poate înfrînge ura, mai omenească și mai scuzabilă în situația sa. Impulsiva Anna, în ciuda nobleței purtărilor soțului, nu-și poate reprima antipatia.

Ne așteptăm ca Vronski să fie contrariul lui Karenin, bărbatul spontan, ascultînd numai de logica sentimentelor. În general, publicul cititor, precipitîndu-se, sărind rîndurile și reconstituindu-le cu fantezia, are tendința de a vedea în el un astfel de personaj. Dar o lectură atentă ne pune în fața unei imagini mult mai realistă. Aparținînd aceleași clase aristocratice, Vronski nu poate să se deosebească substanțial de Karenin, și Anna este doar victima unei iluzii. Fără îndoială, Vronski este mai tînăr și mai frumos, totuși astea sînt însușiri puțin decisive în dragoste, unde transfigurarea e totul. Ca și Karenin, Vronski își raționalizează viața, conducîndu-se după un cod de valabilitate strict mondenă. „Acest cod îi prescria, de pildă — spune Tolstoi — să plătească o datorie de joc unui escroc, dar nu-l îndemna să achite nota croitorului ; îi interzicea minciuna, cu excepția acelora față de femei ; îl oprea să înșele, afară de cazul cînd avea de-a face cu un soț ; îi îngăduia ofensa, nu și iertarea injuriilor." Vronski cultivă sîngele rece, simularea calmului, chiar și în stările de concitație și e tot atît de imperturbabil îndrăzneț la curse sau în dragoste, fiindcă

plac deopotrivă caii și femeile. Succesul său față de femei e explică prin aplombul cu care debitează frazele galante, pasionale în conținut, corecte chiar afectat reci, în formă. Întrebat de Anna pentru ce merge la Petersburg, Vronski răspunde : „De ce merg ?... Știți bine că nu merg decît pentru a fi acolo unde sînteți ; nu pot să fac altfel."

Apoi, ca și alarmat de excesul de ton, își cere, monden, scuze : „Vă rog să mă iertați, dacă ceea ce v-am spus vă displace..."

Vronski păstrează o măsură în violența pasiunii făcînd-o de bon-ton. Astfel și frate-său, frecventator exclusiv al lumii înalte la curte, își face, cînd vorbește despre un subiect penibil, o figură surîzătoare, ca de om glumind în chip inofensiv. Vronski vede în dragoste un sport periculos, dar cu atît mai plăcut. Karenin însuși recunoaște că primejdia este o condiție indispensabilă în cursele ofițerești de echitație, în care Vronski concurează cu riscul de a fi ucis. O anume dezordine supravegheată, o nebunie dirijată nu este incompatibilă cu bon-ton-ul aristocratic. Există o celebră compoziție muzicală de Arcangelo Corelli *Folies d'Espagne*, de o nebunie rezonabilă și decentă. Mama lui Vronski este la început măgulită de aventura fiului său : „Nimic, după ea, nu formează mai bine un tînăr decît o dragoste în lumea mare". Vronski, desperat de boala Annei, încearcă să se sinucidă. Asemenea gesturi risipite, repede emendate, pun și mai desăvîrșit în valoare egalitatea de caracter. Puțină extravaganță studiată la un tînăr de familie *„c'est se distinguer"*. Tinerii eroi nobili din romanele lui Tolstoi fac, în mod obișnuit desfrîuri și pozne tolerabile. Iașvin, prietenul lui Vronski, e cartofor. Un alt amic, Volkov, se urcă pe acoperișul casei, notificînd de acolo că e trist și adormind în sunetul marșului funebru, cîntat de ceata lui. Un altul acostează femeile onorabile. Vronski este bogat și administrează foarte bine, totuși face datorii. Oarecare zăpăceală șade bine unui om de lume și nu strică *„la bienséance"*. Gesturile magnanime și vitejești pe care le face Vronski treduiesc considerate ca ieșite din sentimentul obligațiilor de clasă. Vronski are și el „ambițul" lui. În gară, în prezența Annei, oferă două sute de ruble văduvei unui accidentat. Ar fi salvat de la înec o femeie. Dar acolo unde se verifică soli-

ditatea afecțiunii, în dragoste, Vronski rămîne un amator nici chiar un profesionist damnat, fascinat de genul femenin ca Don Juan. El rămîne fermecat de ingenuitatea tinerei Kitty și se poartă în așa chip încît aceasta ia lucrurile în serios, se crede iubită și refuză propunerile de căsătorie ale lui Levin. Dar Vronski frecventează pe Kitty pentru a-și produce cîteva clipe delicioase, fără măcar conștiința că prezența sa poate să cauzeze dureroase dezamăgiri. „Mirarea lui ar fi fost mare — scrie Tolstoi — dacă ar fi aflat că Kitty ar deveni nefericită neluînd-o în căsătorie. Cu greu ar fi admis că niște raporturi încîntătoare pot fi periculoase și că mai ales pot să-l oblige a se căsători. Niciodată nu întrevăzuse posibilitatea căsătoriei. Nu numai nu înțelegea viața de familie, dar, din punctul său de vedere de celibatar, familia și în special soțul aparțineau unei rase stranii, dușmane și mai ales ridicule." Într-un cuvînt, Vronski a ajuns la noțiunea de gratuitate, de plăcere în sine, semn tipic al clasei sale. Werther, un exemplar din familia de îndrăgostiți căreia îi aparține și Vronski, are cu totul altă viziune, e un om cu instincte de familist. Werther găsește pe Lotte în mijlocul fraților și surorilor sale (sînt în total opt copii) de diferite vîrste, împărțindu-le după amiază pîine cu unt. Scena îl răpește. Altă dată se va juca el însuși cu acești copii, tăvălindu-se pe jos. El visează fericirea de a fi membru al acestei familii, iubit de copii ca un tată și, bineînțeles, de Lotte.

Vronski apare, la un examen superficial, ca un om zguduit de pasiune, abandonat în voia ei, însă, de fapt, el nu are intenția să se izoleze de societatea bună și nu calcă *„la bienséance"*. O aventură, ca a sa, nu are nimic compromițător pentru el. Și fratele lui e de aceeași părere și singura plictiseală este că „în loc înalt", această legătură displace. Vronski are tactul să plece cu Anna în străinătate, iar în Rusia de a locui cu ea la țară, somptuos, totuși discret. Cînd vine la Moscova, în așteptarea pronunțării divorțului Annei, nu locuiește la hotel în același apartament cu Anna, evită a apărea în lume împreună cu ea. Gustul Annei de a se prezenta la operă într-o toaletă luxoasă aruncînd în acest fel mănușa opiniei publice restrînse a societății bune, îl socotește regretabil.

„...te rog să-mi explici — îi spune Anna — pentru ce nu trebuie să ies."

„Fiindcă asta poate să-ţi atragă"... răspunde Vronski, neterminînd gîndul şi tulburîndu-se.

Voia să spună că Anna îşi va atrage blamul opiniei publice, fiind o femeie desconsiderată. Cu alte cuvinte, Vronski nu are despre Anna o părere mai bună decît Karenin însuşi. În curînd, începe să se agaseze, să devină iritabil, fapt ce afectează profund pe Anna şi o conduce la gestul funest de a se arunca înaintea unui tren. Este evident că Vronski, prin educaţia lui de clasă, nu se poate fixa şi consuma într-o pasiune, că pasiunea lui este de fapt o plăcere, un fel agitat de a omorî timpul şi că, în fine, mai presus de toate, pentru el, stă *„la bienséance"*, opinia a patruzeci de persoane din lojile operei în zi de abonament şi care constituie *„le monde"*. Cu totul altfel se petrec lucrurile cu Werther. Acesta are nenorocul ca femeia pe care o iubeşte să fie măritată. Cînd îşi dă seama că e imposibil a avea pe Lotte, pe care nu încearcă niciodată, în mod serios, s-o smulgă căminului ei, Werther se sinucide. Vronski însă cucereşte pe Anna şi nu moare atunci cînd aceasta, desperată, se sinucide, ci ca să uite, îşi găseşte o distracţie foarte potrivită pentru un ofiţer, luînd parte la campania din Serbia. Îl aflăm, la sfîrşitul romanului, într-o gară, foarte trist, firesţe din cauza teribilei lui dureri morale dar şi fiindcă îl dureau dinţii. E de la sine înţeles că amîndouă aceste dureri se vor vindeca şi Vronski îşi va relua locul în societatea bună.

Continuînd paralela, între Werther şi Vronski, constatăm o deosebire structurală. Vronski este un exponent distins al clasei sale, Werther e un geniu, în intenţia lui Goethe, deci, după filozofia acestuia, o fiinţă pe deasupra oricăror reguli sociale. Geniul se cade să fie lăsat în libertate şi a cenzura înclinaţiile lui, contra moralei curente, pentru o femeie măritată, n-are sens. Curiozitatea cazului este că femeia iubită, neîmpărtăşind totuşi dragostea geniului, arată pentru el o mare gingăşie şi un mare respect, jenîndu-se aproape să spulbere o iluzie ce poate fi creatoare. Cît despre Albert, nu s-ar putea spune că nu-i cam plictisit şi uşor gelos, însă niciodată nu depăşeşte graniţele unui anume respect pentru tulburătorul liniştii

sale. Ba mai mult, Albert simțind că Werther e apăsat de prezența sa, iese din odaia Lottei, deseori, atunci cînd intră exaltatul erou. Știm cu cîtă părere de rău Albert ia cunoștință de moartea prietenului, a cărei cauză o cunoaște prea bine. Sîntem îndreptățiți să credem că dacă Goethe ar fi voit să evite deznodămîntul patetic, ar fi pus pe Albert să dea libertate soției de a se iubi cu Werther. Îngăduitori se poartă unul față de altul Karenin și Vronski, dar ca oameni de lume, respectuoși de convenințe, nici unul din ei nu se crede superior celuilalt. Atingem aspectul cultural al lumii descrise de Tolstoi. În general, Tolstoi rectifică valuta geniului ; în analiza vieții mondene, el a înțeles că genialitatea și bon-tonul sînt două lucruri inamice. Cultura nu e scop în sine în această clasă, ci o poleială, o convenință. Desigur acești oameni sînt fini, vorbesc franțuzește și englezește, fac teologie, filozofie, sociologie, etnografie, nu se ridică totuși deasupra mediocrului. Karenin citește cărțile, nou apărute, de artă și poezie, cu toate că nu simte nici o atracție pentru aceste domenii. Face asta spre a se conforma mediului. Membrii acestei societăți sînt abonați la teatru unde merg să fie văzuți, nu ca să vadă spectacolele. De bon-ton este a sosi după începerea și a pleca înaintea sfîrșitului spectacolului. Sînt tipice fraze de felul acesta : *„Prințesa Betsy părăsi teatrul, fără a aștepta finele ultimului act“*. Decorul cere să nu te ambalezi, burghez, de frumos, să nu te entuziasmezi, să afectezi o anume indiferență. În calitate de oameni de spirit, Vronski și Anna îndeplinesc religios în Italia acest comandament. Vronski face pictură, pastișînd onorabil și privind oarecum ironic un pictor de talent a cărui superioritate este bătătoare la ochi. El trece, fără dramă, la alte ocupații mai practice, căci a reuși cultural nu e indicat pentru un adevărat om de lume. Vronski călăuzi cîteva zile un prinț străin. „Imaginea pe care o vedea — zice Tolstoi — era aceea a unui om sănătos, sclivisit, foarte nătîng și încîntat de persoana sa, de umoare egală cu superiorii, simplu și băiat bun cu egalii, rece, binevoitor față de inferiori, dar păstrînd mereu înlesnirea și manierele unui gentleman.“ Vronski se purta exact la fel și-și făcuse un merit din asta pînă acum ; dar cum juca față de prinț un rol inferior, aceste aere disprețuitoare îl exasperară. „Ce personaj neghiob ; e posibil oare să-i semăn ! gîndea el.

De aceea, peste o săptămînă, respiră cînd părăsi oglinda incomodă a sa pe peronul gării."

Acesta este Vronski, amantul Annei Karenina.

Să ne oprim puţin şi la Anna. Cazul ei are, cum am zis, multă asemănare cu acela al doamnei Bovary, nemulţumită şi aceasta de soţul ei. Madame Bovary este o provincială şi o mic-burgheză şi Rodolphe a putut să-i pară de o calitate socială superioară. Ea are mirajul luxului, al lumii mari. Anna trăieşte cea mai rafinată existenţă cu putinţă, aparţine societăţii înalte, mirajul ei nu mai este în sus ci în jos. Aspiră la anume primitivism senzual, la o satisfacţie erotică pentru care simte nevoia unui om dedicat exclusiv amorului. George Sand, în *Indiana*, ridică pasiunea la rangul de raţiune în viaţă a femeii, declarînd că dragostea e virtutea acesteia şi visînd un bărbat, gata să guste chiar voluptatea morţii, aruncîndu-se cu iubita în braţe într-o cascadă. George Sand concepea dragostea ca o ieşire din civilizaţie şi o întoarcere la natură, în asta constînd romantismul ei. Anna înţelege prin viaţă a fi exclusiv absorbită de iubire, orice distracţie a lui Vronski o alarmează, devine de o gelozie iritată. „Pricepea dragostea — spune Tolstoi — ca scopul unic al vieţii amantului său şi nu-l înţelegea pe acesta decît din acest unghi de vedere". „Vreau să fiu iubită — strigă ea — şi dacă nu mă mai iubeşti, totul e sfîrşit." „Mereu dragostea !" — începe a se posomorî Vronski, din ce în ce mai plictisit. Din nefericire, el are dreptate şi eroarea e de partea Annei şi explică trista ei cădere. Dragostea nu poate să se prefacă în profesie gratuită, în scop în sine. Ea e o criză pînă la constituirea familiei şi o ambianţă după aceea, stimulînd energiile omului pentru scopuri depăşind plăcerea. Numai în romanele proaste, eroii se iubesc într-una, stînd îmbrăţişaţi pe toate filele ; în viaţa normală, erotica are nevoie de lacune, pentru ca spiritul să-şi păstreze tensiunea, iar, mai ales, contrarietatea în dragoste e creatoare de energii şi de elanuri. Dolly, soţia onestă şi înşelată a uşuraticului şi, de altfel, simpaticului şi bunului Oblonski, printr-o optică de femeie cinstită, obosită de virtute, dă dreptate Annei, aproape admirînd-o. „Dacă n-aş fi iubit pe soţul meu — declară ea — aş fi făcut la fel ! Ea a voit să trăiască, nu e oare aceasta o nevoie pe care Dumnezeu a pus-o în inima noastră ?... Anna a avut dreptate,

e fericită, face și pe altul fericit." În realitate, precum se știe Anna nu e fericită și Vronski, în cele din urmă, nici el. Ce înseamnă a trăi ? A rîde și a plînge, a iubi și a urî. O beatitudine continuă e ca un rai în care nu plouă niciodată și nu există toamna cu splendida, melancolica scuturare galbenă de frunze uscate. Un rai în care nu ninge și nu bate vîntul e mai rău decît iadul. Anna voiește, într-un eden erotic, îmbrățișarea perpetuă, neținînd seama că nu putem să ne sărutăm într-una fără a ne sufoca. În Anna, Tolstoi a simbolizat apetiția către viața brutală a eroilor din clasa trăind în moliciune, naturismul predilect omului otios. Levin coseşte fîn împreună cu țăranii și declară a nu fi încercat niciodată în viață o mulțumire mai mare. Însă el e un bogat moșier, căruia puțină mișcare îi dă poftă de mîncare. Dacă ar pierde moșia și ar trăi din cosit, am fi curioși să-l întrebăm, din nou, dacă-și mai menține opinia. Primitivismul claselor de sus e suspect de rafinament și, orice s-ar zice, și Levin, amator de cosit, și Anna, căutătoare a iubirii frenetice, și Vronski alergător în cursele de cai, sînt niște rafinați. În definitiv, chiar sinuciderea Annei, oricît de dramatică, privită subiectiv, poate fi, prin raport la psihologia de clasă, căutarea unei senzații tari în moarte. Dragoste și moarte, iată un binom plăcut romanticilor. A comite un asemenea gest desperat devine la o mondenă o nebunie de bun-gust.

Majoritatea eroilor din *Anna Karenina* trăiesc paradisiac, ca niște pești de aur într-un bazin de cristal. Orice crispație a apei este abolită, o providență le scoate înainte tot ce le trebuie spre a trăi somptuos. O problemă a existenței materiale nu există pentru Anna, tot ce dorește sub acest raport se înfăptuiește îndată. La țară, se instalează într-un interior de un lux, după opinia modestei Dolly, mirific. Totul se face „*à l'anglaise*", amanții se întîlnesc dimineața la gustare, ceremonios, apoi se despart. Luxul și protocolul se extind și în camera copilului, unde sînt balansoare, băi, trăsurici, totul nou, englezesc, vizibil costisitor. Copilul are o femeie de serviciu rusă, o doică și o bonă engleză, care, la fiece cuvînt al Annei, răspunde : „*Yes, milady*". Oblonski întîmpină jovial anume dificultăți materiale, problema severă a existenței nu se pune niciodată pentru el. Contractează datorii și găsește oricînd o

sinecură. „Era născut — spune romancierul — printre puternicii acestei lumi. O treime din personajele atașate la curte sau la guvern fuseseră prieteni ai tatălui său și-l cunoscuseră din scutece ; o a doua treime îl tutuiau ; a treia era alcătuită din bunii săi amici ; în consecință, avea drept aliați pe toți dispensatorii bunurilor pămîntești, sub forme de slujbe, ferme, concesiuni etc. ; ei nu puteau să neglijeze pe unul de-al lor. Oblonski n-avu deci a-și bate capul spre a găsi un post avantajos.“ În aceste plăcute condiții, Oblonski își înșeală cordial soția, mănîncă mai ales la club, bînd de preferință șampanie.

Levin este exponentul unei alte categorii de aristocrați-moșieri, care par preocupați de a corecta soarta țăranului și a face dreptate socială. Nici vorbă că, privit omenește și prin raport la clasa lui, Levin este un om foarte simpatic, prin care Tolstoi a exprimat ceva din preocupările sale. Examinîndu-l atent, constatăm că Levin nu e un revoluționar, ci un moșier cu intuiția vagă a furtunii ce se ridică la orizont. Distincția între el și Oblonski este că în vreme ce acesta din urmă petrece nepăsător în așteptarea deluviului, de posibilitatea căruia nici nu are vreo idee Levin face preparative de apărare, e hotărît să se salveze, propune reforme, se arată înțelegător, în maniera sa, dispus la concesii, generozități și carități. Ba se pare chiar că se transpune în viața clasei exploatate, cu dorința de a participa la ea. Este cunoscuta sete de regresiune spre natură și lumea rudimentară, tipică și în literatura română din epoca moșierească și de care Eminescu însuși a fost, în chip genial, contaminat. De fapt țăranul era idealizat rousseauian, reprezentat mai naiv și mai grosolan sălbatic decît era în realitate. Levin nu se țărănește, lucru imposibil, ci începe să facă filozofie rustică. În general, el, și cei asemenea lui, filozofează interminabil (Levin chiar vrea să scrie o carte), căutînd în felul acesta să scape de strînsoarea problemei, s-o pună pe alt plan, avantajos claselor de sus. El e un reformist și, cînd dă greș cu utopiile lui, se aruncă în metafizică și religie. Nostim este că desfrînatul Oblonski e creștin practicant și strînge cu ușa pe Levin să se mărturisească preotului, în vederea căsătoriei. Levin este mîndru de a aparține nobleței, însă încearcă a fi purist ca și catolicismul cînd a opus o contrareformă, Reformei. Nobletea după el, trebuie să se întemeieze pe muncă,

și aristocrați veritabili sînt, în concepția sa, oamenii care pot arăta, în trecutul lor, trei sau patru generații oneste, aparținînd claselor celor mai cultivate. Levin e un soi de junimist, preocupat a regenera clasa lui, printr-o aparență de apropiere și compromis cu țărănimea, fără a renunța la situația predominantă. Conservatorismul lui liberal se traduce în patriarhalism, Levin închipuindu-și că cosind cot la cot cu țăranii, a rezolvat problema rurală și și-a consolidat poziția față de țărănime. Levin e un moșier care înțelege să-și îndreptățească clasa, făcînd o administrație bună și echitabilă. Respectă pe țărani, considerîndu-i asociați într-o muncă obștească și e contrariat de defectele lor pe care, filantropic, vrea să le înlăture. Levin a observat că țăranii sînt refractari tehnicii agrare noi, bineînțeles în favoarea instalațiilor moșierești, și se întrebă de ce. În cele din urmă, ajunge la încheierea că interesul personal călăuzește orice activitate umană și că țăranul nu vede ce rost poate avea o tehnică întru nimic profitabilă pentru el. „Constata cu părere de rău că interesele sale rămîneau opuse acelora ale muncitorilor", fiind totuși hotărît a nu renunța la interesele lui. Idei de reformă încolțesc în capul său, pentru că Levin nu vrea să admită în nici un chip că ieșirea din contradicție nu poate fi decît revoluția, prin răsturnarea clasei sale. Propune țăranilor o asociere cu ei, însă țăranii îl ascultă prudenți, avînd bănuiala că stăpînul urmărește un scop ascuns. Această difidență este o observare pe care Tolstoi o face în chip curent și acut asupra țăranului îmbiat la întovărășire cu boierul filozof-social. Ce-i drept, țăranul are dreptate. O rezolvare serioasă ar fi constituit-o faptul ca Levin să renunțe la patrimoniul său, împărțind pămîntul la țărani și păstrîndu-și pentru el atîta pămînt cît ar fi putut singur lucra, devenind astfel el însuși țăran, însă în cartea pe care Levin o pregătește nu e nici vorbă de așa ceva. Levin nu pune reaua stare agricolă a Rusiei în sarcina inegalității proprietății funciare, admițînd deci această inegalitate, în virtutea căreia lumea rămîne împărțită în moșieri și țărani săraci. Vina, după el, o poartă introducerea prematură a civilizației europene, a căilor ferate. Cu alte cuvinte,

Și cum vin cu drum de fier
Toate cîntecele pier.

Levin profesează dar teoria eminesciană a patriarhalității. Să nu uităm că Levin are un frate comunist, prin care clasa sa pare a merge pînă pe marginile abisului. Acest frate e prezentat totuși ca un erou dostoievskian la periferia societății, tuberculos, alcoolic, trăind cu o femeie de moravuri ușoare, de altfel, devotată. Nimeni nu-l ia în serios și de fapt nici muribundul însuși nu conspiră. Prezența sa în roman apare mai mult ca o metodă de a minimaliza comunismul, înfățișîndu-l ca o utopie dureroasă ridicînd în fața lui o problemă metafizică, aceea a morții.

„...Mereu mă gîndesc la moarte — zice Levin — totul e vanitate, trebuie să murim ! Îmi place munca, dar cînd mă gîndesc că acest univers ai cărui stăpîni ne credem, se compune din puțin mucegai acoperind suprafața celei mai mici dintre planete ! Cînd mă gîndesc că operele noastre, tot ceea ce credem că facem măreț, sînt echivalentul cîtorva fire de pulbere !"

Raționamentul lui Levin, sistematizat, sună cam așa :

Inegalitatea dintre mine, moșier, și tine, țăran, constă într-aceea că eu am o porțiune mai mare de mucegai pe un fir de pulbere.

Însă realitatea cea mare a lumii este neantul veșnic, în care sîntem egali.

Ergo, este fără folos pentru tine a reclama ceva din mucegaiul meu terestru.

Acesta este bravul Levin, moșier filantrop. Nevoind să cedeze patrimoniul său de pulbere, țăranilor, Levin caută a se apropia de țărani sentimental. Bunăoară, e bîntuit o vreme de ideea de a lua o fată de țăran de nevastă. Feudalii au simțit totdeauna atracție pentru frumusețile rustice. Îndată ce Levin se încredințează că Kitty îl iubește, renunță repede la femeile din popor și acceptă cu plăcere o soție din clasa sa. Ca bărbat și soț, Levin înfățișează un specimen mult mai simpatic de om decît Vronski, așa precum Kitty se opune, prin inocența ei, Annei. Tolstoi este eminent, comparabil în aceasta cu Goethe, în a descrie dragostea modestă, casnică, cu toanele, bucuriile și mizeriile ei mărunte, în care momentul graviditații joacă un rol preponderent. Eroticii himerice i se opune una domestică, la îndemîna noastră. Levin însă crede că o ase-

menea existență cîmpenească la uzul moșierilor îl conciliază cu țărănimea, a cărei viață o consideră „frumoasă, simplă și pură". Un timp visează a-și cumpăra un petic de pămînt și a se amesteca cu țăranii, ceea ce nu-i decît o inofensivă reverie de senior rural. Cum am spus, coborîrea lui la condiția țăranilor se reduce la simple exerciții de brutalitate, prin care afirmă de altfel neîncrederea lui în civilizație și consfințește ca bună și imitabilă înapoierea țăranilor. Levin reface o parte din experiențele Sfîntului Francisc, bucurîndu-se și el de sora apă pe care o primește în chip de ploaie, de-a dreptul pe pielea umerilor. Apoi bea apă din izvorul în care un bătrîn cosaș a muiat coasa ștearsă cu iarbă. În timp ce igiena declară mușchii pernicioase și recomandă distrugerea lor, Levin adoarme asudat, punîndu-și capul pe un morman de iarbă cosită și simte o senzație de voluptate de a fi gîdilat de mușchi și alte gîngănii. Desigur, asemenea petreceri sînt cu totul întîmplătoare, căci Levin e considerat în lumea înaltă ca un bărbat întru totul „*comme il faut*".

Geniul lui Tolstoi constă în a fi evitat romanța erotică și descripția idealistă a oamenilor. O simpatie tehnică îmbrățișează pe toți eroii, buni și răi, fiind deopotrivă buni pentru autor ca oameni. Cine s-ar gîndi să blameze pe nefericita Anna? Și totuși Anna e blamabilă ca produs al unei societăți ce-și pierde echilibrul. Nimic patologic nu intră în conduita sa, cum observă Vogüé, ea nu e un caz clinic cum ar fi devenit în paginile fraților de Goncourt. Anna e pur și simplu femeia în anume condiții istorice și geografice, o expiatoare a unei exacerbări a instinctului erotic de care nu e vinovată. Dacă iubirea în sine, care e cauzatoare de bucurii și amărăciuni, ar trebui în mod necesar să producă drame de felul aceleia a cărei victimă e Anna, atunci textilistele ar trebui să se spînzure cu firele pe care le produc. Însă asemenea accidente nu se întîmplă, pentru că învîrtirea vertiginoasă și orchestrală a fuselor cîntă mereu despre țelurile vieții, așezate dincolo de fericirea sensorială. În privința aceasta, Levin are dreptate:

„Voi continua — zice el — să-mi pierd răbdarea față de vizitiul meu, să discut fără folos, să exprim cînd nu trebuie ideile mele; voi simți totdeauna o barieră între sanctuarul

sufletului meu și sufletul altora, chiar acela al soției mele ; o voi face mereu responsabilă pe aceasta de spaimele mele spre a mă căi numaidecît. Voi continua să mă rog, fără să-mi explic pentru ce mă rog, dar viața mea și-a cucerit libertatea ; ea nu mai este în voia întîmplărilor, și fiece minut al existenței mele va avea un sens incontestabil și profund, pe care e în putința mea să-l dau oricărei fapte : acela al binelui."

Olenin, eroul din *Cazacii*, are ceva din Vronski și ceva din Levin. Ca și cel dintîi, deși cu mai multă dezordine, e plictisit de viața mondenă și în căutarea unei pasiuni violente ; ca și cel de-al doilea crede a găsi fericirea în afara civilizației. Este ceea ce la Moscova se cheamă „un tînăr de societate", e plin de datorii și n-a făcut niciodată nimic, neîmbrățișînd nici o carieră. Pleacă în Caucaz ca „iuncher", însoțit de ordonanța sa Vaniușa, care, caricatură ancilară a vieții cercurilor înalte, presară la tot pasul cîte o expresie franțuzească necorectă. Olenin este, în felul său, un romantic, narațiunea însă e, cu toată poezia, realistă, pentru că romantismul nu e intenția scriitorului, ci rezultatul studiului asupra unui tip de om. Atmosfera din *Cazacii* reface, aproximativ și cu cîteva decenii mai tîrziu, pe aceea din scrierile de inspirație exotică precum *Atala* de Chateaubriand. Olenin suferă o criză de rău al veacului, căutînd fericirile sălbatice într-un peisaj de o grandoare lunară :

„...Deodată, la distanța de vreo douăzeci de pași, cum i s-a părut în prima clipă, zări conturele lin ondulate ale unor mase enorme de o albeață strălucitoare și linia capricioasă a crestelor, profilîndu-se net pe cerul îndepărtat. Și cînd înțelese cît de mare era distanța care îl separă de munți și de cer, cînd își dădu seama de toată măreția munților, cînd se pătrunse de infinita lor frumusețe, fu cuprins de o spaimă mistică și crezu că totul e un vis, o nălucire !"

Oamenii sînt pe potriva acestui decor, boemi ai naturii. Unchiul Eroșka bețiv și mare vînător, trăiește într-o harababură fabuloasă. Opincile, veșmintele ude sînt aruncate pe laviță, alte opinci stau la muiat într-o cadă cu apă murdară, o găinușă legată de picior țopăie în jurul mesei, un erete e legat pe cuptor, un șoim pleșuv stă nu departe de el, iar Eroșka șade trîntit pe un pat mai scurt decît el cu picioarele întinse pe cup-

tor. Cazacii vînează, pescuiesc, chefuiesc, au deci o anume afinitate, în felul cum îl vede Olenin, cu un tînăr de societate care nu face nici o muncă rînduită. Tînărul monden nu are grija zilei de mîine și e fericit să întîlnească o lume ce i se pare cu desăvîrșire slobodă de orice preocupare de existență, ca păsările și fiarele. Visa Tolstoi o astfel de întoarcere la natură ? Se pare că da. Meritul său de creator realist e de a ne fi dat toate condițiile de a înțelege de ce un personaj ca Olenin e lovit de această sete de sordid și nu un proletar. Oamenii care trăiesc în regiuni paludoase se înfioară la țiuitul țînțarului mai mult decît la dangătul unui clopot vestind dezastre. Trebuie să vină un băiat de bani gata, ca Olenin, cu pielea blazată de senzații imperceptibile, ca să guste voluptatea de a fi invadat de țînțari.

„...Hotărî să rabde și să se lase mîncat. Și — lucru curios — spre amiază senzația asta i se păru chiar plăcută. I se păru că fără această atmosferă de țînțari care-l învăluia din toate părțile, fără acest aluat de țînțari pe care-l strivea cu mîna pe fața plină de sudoare, fără usturimea asta neîncetată pe tot corpul, pădurea ar fi pierdut nota caracteristică și tot farmecul ei. Aceste milioane de insecte se potrivesc așa de bine cu vegetația sălbatică, aproape monstruos de bogată, cu nenumăratele lighioane și păsări de care era plină pădurea, cu verdeața sumbră, cu aerul îmbălsămat, fierbinte, cu vinele de apă tulbure din Terek, care se infiltra în toate părțile și gîlgîia ici-colo sub frunzișul pletos, încît ceea ce înainte îi păruse îngrozitor și de nesuferit, acum începea să-i fie plăcut."

Preromanticii din familia lui Bernardin de Saint-Pierre căutase în natura exotică senzații mai delicate decît în saloanele civilizației, mirosul de vanilie, savoarea ananasului, acidulația plăcută a chitrei și a lămîiei, în nici un caz senzațiile dureroase. Olenin, ca și Levin, profesează din cauza moleșirii lui de aristocrat un adevărat flagelantism. Traducînd în limbaj franciscan laudele intonate naturii de Olenin, vestitul cîntec al soarelui s-ar împlini așa :

Laudato si, Misignore, cum tucte le tue creature,
Spetialmente messor lo frate sole...

Lăudat fii, Doamne, prin fratele nostru țînțar,

Care este rău și împungător
Și ne-nvață, înțepîndu-ne și însîngerîndu-ne,
Ca prin durere să gustăm viața.

Olenin dă în Caucaz de frumusețea sălbatică în ființa Marianei, fata hangiului, crescută țărănește, care face, în cămașă, toate muncile casnice, mulge vacile, culege strugurii. Ca toate fiicele naturii, are o anume solemnitate : „era nu drăguță, ci frumoasă în toată puterea cuvîntului. Trăsăturile feței sale ar fi putut părea virile și cam din topor, de n-ar fi fost statura ei înaltă și bine proporționată, pieptul ei puternic, umerii largi și, mai ales, de n-ar fi fost expresia severă și în același timp caldă a ochilor ei negri, alungiți, cu cearcăne de umbră..." Obosiți de idealul femenin grațios al secolului al XVIII-lea, marii romantici revin de fapt la viziunea unei femei statuare din erele de glorie ale anatomiei umane. Baudelaire cîntînd *La géante* era un astfel de romantic :

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Conçevait chaque pour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante.
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

Mariana pare, într-adevăr, ivită într-un moment de vervă a naturii. Olenin, bineînțeles, ca orice ofițer din aristocrație, se îndrăgostește de ea și este dispus a o lua în căsătorie, cu toate că Mariana spune un lucru de foarte mult bun simț : „*Boierii nu se însoară cu fete de cazac*". Tactul de mare creator realist al lui Tolstoi împiedică un deznodămînt fad și romanțios. Olenin trece doar printr-o criză de entuziasm pentru viața primitivă. Dacă s-ar căsători cu Mariana, s-ar plictisi în curînd, de vreme ce un Vronski a simțit plictis cu mult mai complexa Anna. Olenin ar fi tînjit după societatea din Moscova și ar fi părăsit fata cazacului. Prin urmare, autorul face astfel ca Mariana însăși, afectată de împușcarea logodnicului, să privească cu indiferență pe Olenin și să-l lase să plece din țara țînțarilor.

O mare perspicacitate realistică dovedește Tolstoi în prezentarea cazului de conștiință al prințului Dmitri Ivanovici

Nehliudov din *Invierea*. Acesta aparţine de asemenea clasei lui Vronski şi Oblonski.

„...Dacă ar fi fost întrebat de ce se socotea superior celor mai mulţi oameni, n-ar fi putut să răspundă ; nu dovedise în toată viaţa nici un merit deosebit. Vorbea bine englezeşte, franţuzeşte şi nemţeşte, purta albituri, haine, cravate şi butoni de manşetă de la cele mai mari magazine, dar aceasta nu era, o înţelegea şi el, o dovadă de superioritate. Şi totuşi, fără umbră de îndoială, el avea simţămîntul superiorităţii lui. Toate dovezile de recunoaştere şi de respect care i se aduceau i se păreau întemeiate şi se simţea jignit cînd nu i se arătau."

Nehliudov, ca şi Vronski, nu face ca ofiţer nici o operă utilă.

„Nu muncea acolo de loc. Tot ce avea de făcut era să se îmbrace într-o uniformă minunată croită şi periată zilnic de alţii, să-şi ia casca şi armele curăţate din mîinile, gata să-l servească, ale celor care i le aduceau, să încalece pe un cal minunat dresat, crescut şi bine hrănit tot de alţii, şi să se ducă la instrucţie sau în inspecţie cu aceiaşi oameni, să alerge în galop, să-şi fluture sabia, să tragă la ţintă şi să-i înveţe şi pe alţii să facă la fel."

Prinţul asistă în calitate de jurat la un proces în care o prostituată, Maslova, este osîndită la patru ani muncă silnică pentru o crimă pe care, după toate probabilităţile, n-o făptuise. Atunci îşi aduce aminte că acuzata este una şi aceeaşi persoană cu o protejată a mătuşilor sale, pe care, tînăr student, o necinstise. De acum, începe un lanţ de întîmplări ce fac pe Nehliudov foarte simpatic cititorului. Totuşi ceea ce face prinţul nu este un simplu efect al bunătăţii sale, ci o criză morală explicabilă prin apartenenţa sa de clasă. Nehliudov vrea să salveze pe Maslova şi pune în mişcare toate înaltele sale relaţii sociale. Portretele oamenilor de lume cu răspunderi în sectorul penal sînt excelente. Bătrînul prinţ general Korceaghin mănîncă cu şervetul prins de vestă, mişcînd buzele senzuale pe deasupra lui. Prinţesa-mamă şade mereu culcată printre dantele şi panglici. Directorul închisorii bate mătănii şi se închină la slujba religioasă la care adună pe deţinuţi. Un alt bătrîn general, de care depinde soarta deţinuţilor, face spiritism şi îndeplineşte trista-i misiune cu o insensibilitate uimitoare :

„O dată pe săptămînă făcea, potrivit cu regulamentul de serviciu, o inspecție în toate cazematele și-i întreba pe deținuți dacă n-au vreo rugăminte de făcut. Deținuții îi adresau felurite cereri. El le asculta liniștit, fără a scoate o vorbă, dar nu le îndeplinea niciodată, pentru că le socotea neconforme cu regulamentul."

Acești oameni cu misiuni penibile au uniforme splendide, sînt semeți, cuviincioși, preciși și severi. Nehliudov, neizbutind să obțină achitarea Maslovei, se oferă să o ia în căsătorie, o însoțește pe drumul spre Siberia și are prilejul să vadă scena înspăimîntătoare, ca aceea a unui băiețel culcat, la un popas, cu capul pe piciorul unui deținut și în zeama curgînd dintr-un butoi cu murdării.

Este interesant că propunîndu-și o faptă așa de extravagantă, prințul Nehliudov nu e luat în deriziune de casta sa și nu găsește ușile închise. Aristocrația privește cu îngăduință o astfel de demonstrație de sensibilitate, socotind-o ca stînd bine unui prinț. De fapt, Nehliudov trece printr-o criză de expiație, prin care clasa lui trage un profit, fiindcă demonstrează că e aptă de gesturi distinse. Alarmant ar fi ca prințul să se căsătorească de-a binelea cu Maslova, însă acest lucru nu se va întîmpla, fiindcă fata, mai profundă, a intuit situația și, pretextînd a iubi pe altcineva, dezleagă pe Nehliudov de cuvîntul dat. Expiația dureroasă echivalează la Nehliudov cu țînțarii care pișcă pe Olenin. Ea îl face să guste, în fond, mai puternic, binefacerile vieții opulente. Cînd fata primește vestea grațierii, prințul, ajuns la marginile răbdării și, invitat de șeful ținutului, rămîne sincer încîntat de lux și confort. Ca și Levin, Nehliudov, tulburat de același sentiment obscur al bazelor oscilante ale clasei sale, are porniri reformiste, împarte pămînt țăranilor. Totuși, nu rezultă de nicăieri a fi sărăcit. Presupunînd că ar fi făcut gestul teatral de a renunța la tot patrimoniul său rural, în ordinea socială sub care trăiește el n-ar rămîne mai puțin un prinț și un privilegiat. Toată societatea bună ar fi sărit, ca în cazul lui Oblonski, să-i procure un post tihnit și lucrativ. De altfel, ar fi putut trăi numai din datorii ca prietenul său din vremea studenției, Schönbock, care pansează o cățălușă cu o batistă costînd cel puțin douăzeci și cinci de ruble duzina. „Mătușile nu mai văzuseră nicio-

dată asemenea oameni și nu bănuiau că Schönbock avea datorii de aproape două sute de mii de ruble, pe care știa că n-are să le poată plăti niciodată, așa că douăzeci și cinci de ruble mai mult sau mai puțin n-aveau nici o însemnătate pentru el."

Război și pace este momentul epic colosal, în care intră ca personaj colectiv toată societatea bună a Rusiei din jurul anului 1812, o pinacotecă grandioasă a figurilor unei epoci întregi, un munte tăiat de sus pînă jos, spre a i se vedea structura de la pisc pînă la straturile inferioare. Aci sînt sute de Vronski, de Oblonski, de Karenini și de Levini, implicați în intrigile saloanelor ori în învălmășeala luptelor. Aceiași oameni sînt văzuți pe fotolii cu tapițerie și printre picioarele cailor, pe cîmpul de bătălie. Umanitatea este analizată de la fetița acuzînd întîiele instincte erotice, dîndu-și păpușa unui băiat să i-o sărute, și pînă la bătrînul agonizînd. Tolstoi e bijutier și sculptor de torsuri nemăsurate, un Cellini și un Michelangelo. Niciodată un artist n-a fost mai complet și n-a cunoscut sufletul uman cu mai multă exactitate. Tolstoi vede tot atît de acut tremurarea firului de iarbă și tortura stejarului.

Război și pace este un roman proustian, fără metoda lui Proust : monografia aristocrației așezate experimental în toate situațiile posibile, la umbră și la lumină, spre a i se studia umanitatea. Și aici, ca și în alte părți, avem de-a face cu oameni eterni, studiați pe loc, în societatea lor. Romanul nu este nici ierbar, nici seră, ci o sublimă expediție în sufletul omenesc. Metodele, literar vorbind, sînt ale lui Balzac întregit cu Stendhal, în scopul de a se descrie atît viața latentă, speculativă, cît și eroicul. Obiectul este pe rînd individul și masa. Se vorbea odată de sufletul slav ca de o nebuloasă și Tolstoi era clasificat și el printre descriptorii de firi irațională. Și totuși, nu cunosc un artist mai franc pozitiv, mai umanist, mai grec, pot să zic, pentru care totul este inteligibil, apt a fi tradus în sculptură. Ceea ce e particular la Tolstoi, ca și la Cervantes sau Balzac, este ruperea proporțiilor zilnice, ceea ce, cu un termen înțeles just, se cheamă : „caricatură". Toată lumea exige azi la noi „exagerarea conștientă", dar cînd

ceva este în mod flagrant scos în relief se afirmă peiorativ că s-a caricat. Însă șarja este procedeul tehnic clasic al marelui creator, condiționînd însuși realismul său. Mușchii michelangiolești sînt ca niște funii de corabie, capul lui Hercul e o nucă pusă pe umeri de stîncă, figurile lui El Greco sînt văzute ca la lumina a zeci de lumînări aprinse sau printr-o vitrină cu apă alungite, asimetrice, tremurate. Ce înseamnă de altfel medie statistică ? O abstracție. Cine poartă un nas statistic rezultat din împărțirea totalului la numărul componentelor ? Realitatea este diformă, disproporțională, singulară și geniul are această putere de a privi în față particularul gravid de universalitate, în vreme ce omul comun vede abstracții. Omul comun este un aparat de fotografiat ce nu reține culorile, văzînd totul fumuriu și care, intrînd în panică de roșu și de galben, declară că sînt semne de formalism.

Aristocrația din *Război și pace* e surprinsă într-un moment de hegemonie, viguroasă, chiar în viții, personalistă, războitoare ca și burghezia lui Balzac, spre deosebire de aceea snobă, nevrozată, din *Anna Karenina*. O femeie cu spasmurile Annei nu există aici. Elena, care-i seamănă puțin, moarte întîmplător ; în materie de pasiune e libertină, cu fruntea sus. Eroii nobili au imaginație și nervi, sînt adesea niște bandiți cu maniere. Denisov atacă, pur și simplu, un convoi de aprovizionare dezlegînd astfel problema hranei.

Să-i vedem întîi în timp de pace. Anatoli Kuraghin și alți tineri amici joacă cărți și se îmbată. Pierre nu e primit în această distinsă societate, pînă ce nu se îmbată bînd pahar după pahar spre a atinge nivelul de ebrietate al celorlalți. Dolohov face prinsoare că va bea o sticlă de rom, șezînd pe marginea ferestrei de la etajul al treilea, cu picioarele atîrnate afară, ceea ce și face, așezat între două lumînări aprinse. Apoi prind un subcomisar și-l leagă de spinarea unui urs. Lachei trezi asistă cu ceremonie la ședințele de descreierare ale prea nobililor juni stăpîni. Karenin, Vronski afectau răceala, prințul Bolkonski e într-o fază de mai multă cordialitate și moliciune, exprimîndu-și cu grimase plictisul, ceea ce e un gest studiat de salon de secolul al XVIII-lea.

„Era de statură potrivită, deosebit de frumos, uscățiv, cu trăsături bine definite și aspre. Totul în ființa lui, de la privi-

rea obosită și plictisită pînă la pasul liniștit și măsurat, contrasta în chip izbitor cu soția lui, mică și vioaie. Se vedea bine că el, nu numai că-i cunoaște pe toți cei din salon, dar că se și săturase de ei pînă într-atîta încît se simțea plictisit numai văzîndu-i și auzindu-i vorbind. Și dintre toate chipurile care-l plictiseau, acela al drăgălașei sale soții părea a fi cel mai nesuferit. Cu o grimasă, care diforma chipul lui frumos, prințul se întoarse cu spatele la ea."

Bolkonski bătrînul, trăind la moșia sa, Lisîe Gorî, e un original punctual, bombănitor. Cînd un indezirabil vine iarna să-i ceară în căsătorie pe fiica lui Maria, de ciudă că slugile au curățat zăpada înaintea aceluia, poruncește să se arunce zăpada la loc în drum. E un feudal bine informat în toate, crescîndu-și fata în spirit științific și totodată plin de orgoliul rasei, expunînd într-o imensă ramă de aur arborele genealogic al familiei și un portret al unui individ cu coroană, prezumat descendent al lui Ruric și intemeietor al familiei Bolkonski. Masa prințului este emoționantă ca o liturghie. Lacheii așteaptă stăpînul, punctuali, cu ochii la ceasornic și cu șervetele pe mînă, cîte unul în îndărătul fiecărui scaun.

Alți membri ai elitei se îngrămădesc în casa muribundului conte Bezuhov, pîndîndu-i averea. I se face bolnavului maslu. Contele e așezat într-un jilț stil Voltaire, căptușit cu perne albe ca zăpada, proaspăt înfățate, învelit pînă la jumătate cu o plapumă verzuie. El zace sub icoanele sclipitoare, cu o lumînare aprinsă în mînă, înfiptă între degetul arătător și degetul mare și sprijinită de un bătrîn servitor stînd la spatele fotoliului. Între timp, prințul Vasili și o altă prințesă merg la patul înalt cu perne de mătase, rămas gol, îl scotocesc, scot ceva și dispar, pe o ușă dosnică. Bolnavul e transportat de la fotoliu la pat pe sus. În acest timp, pe alături, nu departe, prinții mai-mai se bat, smulgîndu-și o servietă mozaicată ce conține testamentul bătrînului. E un tablou social de o coloratură violentă și sarcastică în gustul lui Hogarth.

Anatoli Kuraghin face pregătiri de a fura pe Natașa, trimițîndu-i o scrisoare de dragoste compusă de Dolohov. Intenția este de a o duce în satul Kamenka, la 60 de verste depărtare de Moscova (poate chiar acela vizitat de Odobescu și de Sașa, care era rudă cu prințul Bagration, cel descris în roman), cu

planul de a face cununie printr-un popă tuns. Culpabilii sînt prinși. Natașa se îmbolnăvește de contrarietate erotică, așa cum se îmbolnăvise și Kitty din *Anna Karenina*. Mai tîrziu se face sănătoasă prin simpla lucrare a naturii, însă doctorii pretind că totul s-a întîmplat prin acțiunea doctoriilor. Astfel și în cazul Kitty, medicii pretind să vindece durerile dragostei nesatisfăcute cu ape minerale și purgative. Și în materie de terapeutică morală și generală, Tolstoi se relevă naturist. Apa în care cosașul a muiat coasa, Levin o crede salutară din cauza compoziției feruginoase. Prințul Vasile pune la cale în chipul cel mai fraudulos cu putință căsătoria între naivul și bogatul Pierre, legatarul contelui Bezuhov, cu fata sa, cea cu înclinații libertine, Elena. Aranjează întîlniri între ei, combină să-i prindă tête-à-tête. În fine i-a prins.

„Aline, spuse el soției sale, *allez voir ce qu'ils font*. Și înainte ca Pierre să se dezmeticească, îi dă binecuvîntarea, socotindu-l angajat și logodit : Slavă Domnului !... Mi-a spus nevastă-mea tot..."

Pe urmă, Pierre prinde pe Elena cu Dolohov și divorțează, asigurîndu-i totuși starea materială, după ce a provocat la duel pe întinătorul onoarei sale, rănindu-l. Paradox al naturii : stricatul Dolohov, care, jucînd cărți cu Rostov, îi cîștigă suma colosală de patruzeci și trei mii ruble, locuiește cu bătrîna lui mamă și cu o soră cocoșată și e un fiu și un frate duios.

Tolstoi face psihologie dialectică, evitînd unidimensionalul, de altfel incompatibil cu complexitatea societății aristocratice. Elena, liberă, se întrebă cum ar putea avea doi bărbați deodată : un prinț străin și un demnitar bătrîn.

Majoritatea acestor eroi sînt deplasați, în virtutea evenimentelor, pe cîmpul de luptă, verificați și amplificați în condiții noi de viață, la o tensiune sporită. De data aceasta, apar în fruntea lor eroi istorici intrați în legendă și văzuți de aproape ca simpli muritori. Napoleon apare violent, teatral, amabil și infatuat. Primind pe Balașev, mesagerul împăratului Alexandru, se plimbă de cîteva ori prin cameră, tăcînd, apoi se apropie deodată, pe neașteptate, de Balașev, surîzînd ușor și trăgîndu-l delicat de ureche. El își închipuie că acest gest de familiaritate, pe care îl face cu ai săi, poate să încînte un general rus. Napoleon stă pe malul Niemenului așteptînd

construcția podului. Patruzeci de ulani călări se înecă din ambiția de a fi văzuți de împărat cum trec apa înot iar nu pe la vad. Napoleon privește portretul regelui Romei executat de Gérard și îl așează în fața cortului unde soldații îl contemplă smeriți. Murat, regele Neapolului, trece într-un costum extravagant. Împăratul Franz al Austriei pune întrebări timide și anodine : Cînd a început atacul ? Kutuzov e sănătos ? De cînd a plecat din Krems ? Pare preocupat numai de a lichida un număr de întrebări spre a scăpa cu fața curată. Împăratul Alexandru este emoționat cînd vede răniți : „Mai ușor, mai ușor, nu se poate mai ușor ?“ recomandă el brancardierilor. Kutuzov, gros, indolent, cu un ochi alb, face cu mîna mătănii pînă în pămînt și citește *Les Chevaliers du Cygne* de Madame de Genlis. El e în contra grabei, socotind că e inutil a mări numărul morților cu bătălii împotriva francezilor, virtual învinși de iarnă și de partizani.

Tolstoi expune cu acest prilej o teorie deterministă, azi admisă, a ineficienței geniului considerat ca agent esențial iar nu ca simplu exponent al unui întreg proces.

„Acțiunile lui Napoleon și ale lui Alexandru, de cuvintele cărora se părea că ar fi atîrnat faptul că evenimentul să se întîmple sau să nu se întîmple, au fost tot atît de puțin libere ca și acțiunea fiecărui soldat care merge la război, prin tragere la sorți sau prin recrutare. Altfel nu se putea întîmpla, căci pentru ca voința lui Napoleon și a lui Alexandru (adică a acelor oameni de cuvîntul cărora părea că atîrnă evenimentul) să poată fi îndeplinită, era necesară colaborarea a nenumărate împrejurări, dintre care dacă una singură ar fi lipsit, evenimentul nu s-ar fi produs...

...În evenimentele istorice, așa-numiții oameni mari sînt doar niște etichete, care dau denumire evenimentelor, dar care, ca și etichetele, n-au nici o legătură cu însuși evenimentul !“

A doua observare a lui Tolstoi e similară aceleia a lui Stendhal, al cărui Fabrice del Dongo din *La Chartreuse de Parme* ia parte la bătălia de la Waterloo, fără a-și da seama. Individul nu vede întregul unei bătălii ci numai incoherențe :

„Soldatul în marș este tot atît de înconjurat, de îngrădit și de purtat de regimentul său ca și marinarul de corabia pe care plutește. Oricît de departe ar merge, oricît de străine,

le necunoscute și de periculoase ar fi latitudinile la care ar ajunge, întocmai ca și marinarul care are în față mereu aceeași punte, aceleași catarge, aceleași odgoane ale corăbiei lui, oriunde și oricînd soldatul vede aceiași tovarăși, aceleași rînduri, același plutonier."

Prejudecata despre obligatitatea eroismului împinge, pe de altă parte, pe combatant la falsificarea adevărului : „Rostov știa de experiența sa personală după atacul de la Austerlitz și din campania din 1807, că toți cei care povestesc întîmplări din război mint de obicei așa cum mințise și el cînd povestise..."

Ca orice excitație morală, războiul agravează delicvescența și scoate la iveală umanitatea. Războiul e înfățișat de Tolstoi ca o faptă oribilă în sine, cît despre cauza apărării Rusiei cotropite el își explică biruința mai ales prin rezistența poporului. Să vedem purtarea eroilor noștri picați, cei mai mulți din saloanele Petersburgului, Moscovei și Vienei, pe cîmpul de luptă. Un colonel neamț supraveghează dărîmarea podului de la Enns cu vădita satisfacție de a se distinge personal.

„— Raportați prințului că eu dat foc potului, zise solemn și vesel colonelul.

— Și dacă va întreba despre pierderi ?

— Nimica toată ! Doi husari răniți și unul mort..."

Și plin de zîmbete colonelul pune o sonoritate specială pe cuvîntul : mort.

Tușin, zelos, trece cu tunurile lui „pe lîngă răniți și chiar peste ei". Doi soldați se ceartă cumplit din pricina unei cizme luate de la un căzut în luptă (sîntem departe de *Iliada*, unde eroii se certau totuși pe pradă, femeia constituind trofeul cel mai apreciat). Trupele aliate defilează strălucit în fața împăraților Alexandru și Franz și toți sînt siguri de victorie. Dar pe teren, armata, ilustră la paradă, e înfrîntă lamentabil și se retrage în vălmășag. La Statul Major se discută aprins dacă împăratul Alexandru trebuie să răspundă lui Napoleon, numindu-l simplu Bonaparte, ca pe un aventurier oarecare, sau, recunoscînd o stare de fapt : „*au chef du gouvernement français*", în nici un caz „*empereur*". Răniții din spital trăiesc într-o infecție nemaipomenită. Rostov, în luptă, lovește cu

sabia un ofițer francez tînăr, care, în loc de a brava ca un viteaz al marii armate, încurcat în scara șelei strigă omenește „*Je me rends*". Rostov se convinge că francezii se tem și ei de moarte și se întreabă dacă are vreun rost să ucidă pe inamic. Lui Anatol Kuraghin i se amputează piciorul. Bolnavul cere să-și mai vadă o dată mădularul pierdut. Generalii, în frunte cu Kutuzov cel cu un singur ochi, țin consiliu într-o casă de țăran, iar o fetiță, Malașa, care stătuse pînă atunci pe cuptor, se strecoară printre picioarele lor și iese pe ușă afară, fiind așteptată la cină. Un milițian bătrîn, om din popor, luat prizonier de către francezi, este împușcat pe drum, neputîndu-se ține de convoi. Pierre salvează de la moarte un ofițer francez galant, bon-vivant, omenos, reducînd tot universul la Paris, aristocrat trecut de partea lui Bonaparte. Kutuzov intră într-o furie nebună fiindcă un atac este ratat din cauză că ordinul nu fusese încă dat, prilej de considerații asupra deosebirii între planurile de pe hîrtie și campania pe teren. Dolohov, ofițer degradat, care încearcă mereu a se distinge spre a se reabilita, devine partizan, dînd din păcate dovezi de o mare cruzime, el, fiul iubitor al mamei sale și cartoforul. Hangiul Ferapontov e deprimat : „S-a isprăvit cu Rusia... S-a isprăvit ! Chiar eu singur am să dau foc. S-a isprăvit !" Același, ca și dement, cînd își vede casa aprinsă, pare încîntat ca un estet : „Așa mai zic și eu, fraților, a început să se dărîme ! Așa..."

Prin astfel de gesturi populare, spontane, Moscova e aprinsă și rezistența împotriva inamicului ia ființă, fără colaborarea generalilor infatuați. Prințesa Maria voiește să împartă grînele la țărani ca să nu le lase în mîinile inamicului, îndemnîndu-i să se retragă. Țăranii, lucru surprinzător, plini de o difidență multiseculară față de boier, refuză darul.

„Auzi ce bine ne-nvață — zic ei — să plecăm după ea în șerbie !"

Îndărătul frontului e o continuă zăpăceală și mobilitate de opinii. Prințul Vasile e un adevărat Polonius. Cînd Kutuzov e în dizgrație, zice :

„Eu am spus mereu asta, la adunarea nobililor... dar nu m-au ascultat. Am spus că alegerea lui ca șef al milițiilor nu va fi pe placul împăratului. Dar nu m-au ascultat."

Cînd Kutuzov este agreat, declară senin :

„*Eh bien, vous savez la grande nouvelle ? Le prince Koutouzoff est maréchal.* S-a sfîrșit cu toate divergențele de păreri. Sînt atît de fericit, atît de bucuros !... *Enfin, voilà un homme...*"

Totul e văzut în chipul acesta, necruțător, fără idealizări și fără iluzii asupra oamenilor, fără teama de a șoca prejudecățile de „*viris illustribus*". Pacea și războiul sînt două temperaturi extreme la care sînt supuse pe rînd obiectele morale spre a se vedea cum se contrag și cum se dilată. Eroii văzuți în plină contigență sînt așa de universali, încît putem să le schimbăm costumele și să-i ducem oriunde în timp și spațiu, în antichitate sau în Asia, cu încredințarea că ființa lor trebuie neapărat să reacționeze într-un mod concret față de noile condiții ale experienței. Un erou de roman e o abstracție, dacă nu se explică istoricește, dar e o fantomă dacă nu poate trăi decît într-un singur punct al istoriei.

Veți conveni, cu mine, că nu-mi este hărăzit, decît prin conjectură și ajutat de opinia criticilor sovietici să mă pronunț asupra mijloacelor stilistice ale marelui scriitor rus. Un fapt pare sigur. Tolstoi adoptă, într-o materie așa de serioasă, un stil de lucru, preocupat ca cititorul, la fel de serios, iar nu cel leneș, iubitor de emoții ieftine, să guste măduva operei. Cînd ziarele vorbesc de metode de egrenat bumbacul, eu nu voi pretinde că am nevoie de dicționar. Nu numai că am înțeles ideea, dar îmi evoc limbajul oamenilor muncii din industria bumbacului. Am intrat într-un laborator și am auzit un academician vorbind astfel unui colaborator : „Tulpina este erectă, frunzele inferioare lanceolat spatulate, cele caulinare pînă la oblong lanceolate, obtuze. Florile sînt sesile, caliciul claviform, umbilicat, cu dinți ovați, obtuziusculi" etc. La început, mi-a venit să-l parodiez ca Sganarelle din *Le médecin malgré lui* : „*Cabricias arci thuram, catalamus, singulariter, nominativo haec Musa... bonus, bona, bonum*" ; pe urmă mi-am dat seama că așa vorbesc naturaliștii și că sînt dator să țin socoteală de dialectul lor, care de altfel are perfecta lui îndreptățire științifică. Un monden este jenat, ambetat, blazat, oripilat, șocat, afectat ; o eminență eclesiastică este plină de mansuetudine și de consolație. A le folosi vocabularul este

a intra în adîncul lor sufletesc. Hercul nu trebuie îmbrăcat în hermină, sub cuvînt că membrele lui păroase jignesc ochii delicați ; și nici scorburile pomilor, dacă vrei să ai sentimentul decrepitudinii, nu trebuiesc reparate cu ciment. Unii din noi au încă o concepție estetizantă și deci formalistă, crezînd în limba frumoasă în sine și năzuind a exprima totul în limbajul lui Neculce și al lui Creangă. Fermecător este bătrînul Neculce, dar ce ați zice dacă eroii lui Tolstoi, din zelul traducătorului, s-ar exprima așa : „Oblicit-au boierul Karenin sminteala și necinstea giupînesei sale și întristatu-s-au foarte", ori (fiind vorba de mergerea la Balșoi Teatr a Annei) : „Iar Vronski zise giupînesei Anna ; Nice se cade să te arăți la lume, nice să pășești întru soborul desfătîndu-se cu pehlivănii !" Cine a citit *Război și pace* de Tolstoi constată cu surprindere că romanul începe printr-o lungă pagină într-o franțuzească întreruptă de vorbe rusești :

„Eh bien, mon prince, Gênes et Lucques ne sont plus que des apanages, de moșii, *de la famille Bonaparte*" etc.

Așa vorbește Anna Pavlovna Scherer, doamnă de onoare și confidentă a împărătesei Maria Feodorovna. Așa vorbesc mai toți eroii, și romanul e plin de asemenea dialoguri franceze, menite de a da o idee despre cosmopolitismul societății înalte. Masa pricepe foarte bine (ajutată la nevoie de traduceri în notă), intenția autorului, și difuziunea operei nu mi se pare a fi suferit.

Atît cred de cuviință a vă spune azi, într-o zi de mai, într-o conferință hotărîtă comemorativ pentru luna noiembrie. Însă toate zilele, săptămînile și lunile anului socotesc că sînt bune pentru un geniu, care face mîndria poporului rus și a omenirii întregi.

Anton P. Cehov

Anton Cehov și-a început cariera literară publicînd mărunte compoziții burlești, „mofturi", cum le-ar fi zis Caragiale, prin reviste umoristice de calitate dubioasă al căror scop era ca, printr-o falsă aparență de criticism, să amuze publicul mic-burghez prin întîmplări ridicule cu pompieri, cinovnici, bărbieri, jupîni Dumitrache, Ipingești, Chiriaci și coane Vete ale Rusiei țariste de atunci, spre amorțirea oricărei veleități de libertate și progres. Încă de la început, în ciuda stereotipiei fatale a unor atari mărunțișuri, a fost remarcat acel nu știu ce, care dădea un profil nemăsurat și o semnificație surprinzătoare unor lucruri executate după șablon. Geniul ocolește adesea marile tonuri pretențioase și fulgeră asupra compozițiilor celor mai modeste. Copilăria lui Cehov a fost mai curînd amară. Un tată bătăuș, despot, bisericos, tipicar, bine intenționat, însă, plin de voința mic-burgheză de a ieși din condiția măruntă de negustoraș provincial, chinuindu-și din pricina aceasta copiii cu o pedagogie extravagantă și dură, l-a lăsat, fiind ruinat, să se descurce singur de la vîrsta de șaisprezece ani, transmițîndu-i prematur grija unei familii numeroase. Cehov nu și-a îmbrăcat sufletul în negru din această pricină, spiritul lui se remarcă toată viața prin luminozitate, speranță și rîsul cel mai cordial și spontan. Cehov face parte din familia lui Cervantes și Molière, adică a acelor genii care au tristețea veselă.

Schițele și scenetele umoristice ale lui Cehov erau scurte și după formule pe care le întîlnești în toate publicațiile bufe ale timpului, de pretutindeni ; parodii în stil medical ori redacțional, monoloage, procese-verbale, scrisori anonime, altercații în public, interogatorii la tribunal, ședințe municipale.

Caragiale le-a folosit și el cu mult succes. Cu toate limitările și banalitatea pînă la un punct a șablonului, schițele lui Cehov sînt de o fantezie aristofanescă, de un comic dureros

și mai ales de o îndrăzneală uimitoare. Cehov e un maestru al exagerării conștiente (deși s-a spus altfel) și astfel acerbele lui ironii au putut să se strecoare sub un regim cu pretenții liberale, avînd aerul a spune că excesele grotești de rigoare administrativă, descrise de umorist, găsesc dezaprobarea la guvernanții ponderați. Asasinarea lui Alexandru al II-lea a avut ca urmare regimul de teroare moșierească prezidat de Pobedonoștev, care a pornit o goană aprigă împotriva „ideilor". „Oamenii se temeau — zice Cehov — să vorbească tare, să trimită scrisori, să facă cunoștințe, să citească cărți..." Conformarea cea mai plată la imobilitatea sistemului reacționar, frica de orice proces intelectual putînd să însemne nostalgia pentru un viitor fără inegalități de clasă sînt semnele distinctive ale acestei lumi de robi.

Cehov a excelat în descrierea suspiciunii, bufone pînă la tragic. Un bărbat face unei fete o declarație de dragoste. Fata e luată la o parte de frate-său. „Ferește-te de acest individ — îi zice — e suspect". „Dar vrea să mă ia în căsătorie!" „Ia-l, însă fii cu ochii în patru!" Fata ascultă sfatul, primește favorabil declarația pretendentului, se îmbrățișează cu el, dar nu vorbește decît de iubire. Un oarecine a citit o mare cantitate de jurnale moscovite și a fost cuprins de o spaimă nebună că în ele s-ar putea să se găsească idei interzise de autorități, adică progresiste. Atunci își face o percheziție riguroasă și, negăsind nimic care să contravină legii, spre mai multă siguranță se arestează singur, predîndu-se poliției. Un căpitan în retragere are fobia aglomerărilor, pentru că știe că „aglomerările sînt interzise". De aceea și-a tăiat pădurea, mănîncă singur. La un pacient se ține un consiliu medical. „Nu sînt pentru metoda conservatoare", zice unul din medici. „Eu îți vorbesc de regimul care trebuie schimbat in concreto", zice celălalt, gîndindu-se la regimul alimentar. Bolnavul pălește. A nu fi conservator, a voi schimbarea regimului i se par (neputînd ieși din obsesia politică) expresii periculoase. „Domnilor, imploră el, mai încet! Sînt tată de familie, funcționar, trece lume pe sub ferestre..."

Obscurantismul, în această epocă înfricoșată de ideea ridicării intelectuale a maselor, ia forma unei religii de stat și a unei fixațiuni. Se recomandă, mai degrabă, abstențiunea de

la orice lectură. „Jurnalele — zice un comisar — nu te-nvață nimic bun." Cu o fantezie enormă, nu mai prejos de aceea a lui Goya, în ordinea plastică, Cehov a prezentat un caz de literofobie. Directorul unei instituții e scandalizat de ignoranța funcționarilor, le recomandă să citească cărți. Unul din ei, conformist absolut, refuză : „Excelență, binevoiți a mă scuza... Mai bine pensionarea... Știu unde duc toate aceste critici și aceste cărți..." Altul însă, mai timid, nu poate refuza oferta superiorului și primește nimic altceva decît *Contele de Monte-Cristo*. Nenorocitul deschide cartea cu atîta aprehensiune, bănuind la tot pasul idei prohibite de guvernul țarist, încît își pierde mințile. Într-o zi cade în genunchi, la birou și plîngînd declară : „Creștini ortodocși, am făcut bilete false". Sau altă dată : „Iertați-mă, excelență, ieri am aruncat un copil în puț". Înlăturîndu-se cauza, adică lectura, încetează și efectul, însă numai în parte. Funcționarul se vindecă, dar de cîte ori vede o carte, tremură și întoarce capul. De fapt delirul lui de suspiciune nu-i gratuit. Cu prilejul unei eclipse de lună, o autoritate emite o circulară, aș zice caragialescă (într-o altă piesă umoristică a lui Cehov). Se atrage atenția că eclipsa în sine nu e cenzurabilă. „Totuși orice interpretare eronată a acestui fenomen natural, presupunînd că ar exista indivizi care să le facă, trebuie să formeze obiectul unui raport."

Cehov a creat un tip memorabil de conformist la vechea ordine burghezo-moșierească, aceea a zbirului benevol. Capodopera este *Subofițerul Prișibeiev*. Acest Prișibeiev, simplu particular, văzînd adunați oameni la un rîu în jurul cadavrului unui înecat, neputînd suporta aglomerarea, gonește lumea, se răstește la polițai. I se face proces pentru ultraj. E admirabilă, literar vorbind, ingenuitatea monologului său, convingerea nestrămutată că e victima unor judecători inepți. „Cu ce drept s-a strîns lumea aici ? am întrebat eu. Pe ce temei ? Spune oare la lege că poporul trebuie să se înghesuie ?"

Judecătorul caută a convinge pe acuzat că nu are căderea să se amestece în atribuțiile comisarului și ale altor autorități competente.

„Nimeni nu cunoaște adevăratele rînduieli în tot satul. Excelențele voastre — protestează Prișibeiev — eu sînt, pot să zic, singurul care știu cum trebuie să mă port cu oamenii de

stare joasă, numai eu sînt capabil să înțeleg toate, excelențel voastre. Nu sînt țăran, sînt subofițer, *căpitan d'armes*, an fost în garnizoană la Varșovia. După ce am fost pus în retra gere, am fost, dacă-mi dați voie să vă atrag atenția, pompier apoi am părăsit din cauză de slăbiciune și boală corpul d pompieri și am fost doi ani portar la gimnaziul clasic d băieți. Cunosc toate rînduielile..." Deci cu aceste titluri Prișl beiev împiedică lumea să se strîngă la rîu.

Clasa stăpînitoare este alcătuită din marii moșieri d obicei aristocrați, păstoriți de mareșalul nobilimii și ocupînd gradele de sus ale ierarhiei administrative și din mari indus triași și comercianți, foarte adesea înnobilați și ei, cetățeni de onoare. Nobilimea măruntă, burghezimea mică se află pe treptele inferioare, din ea se recrutează aparatul de stat coer citiv al regimului reacționar. În scurt, oamenii se împart în șefi și impiegați, în autoputernici și umili. Cehov a pus toată arta sa comică spre a releva tristețea acestei realități, din care decurg puține situații posibile între oameni. Una este o veș nică panică din partea inferiorului, pentru care șeful reprezintă arbitrariul pur. *Moartea funcționarului* este o schiță eminentă. La operă, strănutînd, un impiegat stropește cu salivă pe o excelență de la Ministerul Comunicațiilor. „Vă rog să mă iertați, se scuză el înfricoșat, v-am stropit, excelență, neinten ționat." „Nu-i nimic, nu-i nimic", răspunde funcționarul supe rior, om civilizat. Impiegatul nu vede lucrurile așa de simplu. E imposibil ca un superior stropit cu salivă să nu reacționeze în mod îngrozitor. Deci insistă cu umilitate : „Pentru numele lui Dumnezeu, iertați-mă. N-am vrut." Excelența dă semne de agasare, fiind împiedicată să asculte opera. A doua zi, impie gatul, pierit de teroare, merge la cel lezat, după părerea lui, și încearcă din nou să ceară iertare. Pe drept cuvînt, din punctul său de vedere, funcționarul superior are sentimentul de a fi luat peste picior. „Ieși afară !" strigă el cu iritație profesională. Impiegatul nu înțelege decît că superiorul atins cu salivă a devenit vindicativ și se simte pierdut. Se duce acasă, se întinde pe canapea și... moare. Acest deznodămînt paradoxal și dureros este propriu artei lui Cehov, al cărui comic, realist, se întemeiază pe analiza psihologică și pe dubla valoare a lucrurilor, după cum le consideri obiectiv sau su-

biectiv. Un umorist clasic de tipul Molière ar fi crezut că tulbură efectul jovial, ieșind din convenție. Eroul înspăimîntat de un strigăt teribil ar fi făcut gesturi bombastice de spaimă și pași de dans. Cehov e mai aproape de Cervantes, unde ridiculul ia proporții fantastice și se descoperă plin de semnificații grave. Funcționarul care a strănutat poate fi rizibil, obiectiv, prin umilitate și falsă interpretare. Subiectiv, teroarea lui este reală și principial chiar motivată, și șocul moral poate să provoace un accident cardiac. Sistemul moral și nervos al eroului erau de mult excitate de cunoașterea regimului în care trăia și ironia este doar că nu sucombă la o primejdie reală ci la una iluzorie. Un caz de suspiciuni anticipate, dînd naștere la reacții ridicule prin exagerarea lor, este studiat în *Dincolo de țintă*. Inginerul hotarnic Smirnov merge la țară într-o regiune fără drum de fier și e nevoit să ia o căruță cu cai, mînați de un țăran voinic, ce i se pare fioros. O spaimă obscură îl cuprinde, pentru că părerea lui orășenească despre țăran suferă deformațiuni prin prejudecata în genere a păturilor de sus despre sălbăticia vieții rurale. La rîndul lui, căruțașul nu are o părere mai bună despre oamenii stăpînirii. Și cînd inginerul, de frică, se laudă că are două pistoale și că e urmat de alți patru colegi cu arme, voinicul terifiat sare din căruță și strigă „ajutor" și se înfundă în pădure. Asta aduce puțin aminte de o scrisoare din 1807 a lui P. L. Courier, unde povestește o întîmplare în Calabria. Încredințat că oamenii din partea locului sînt toți niște bandiți, ascultă cu fior acest scurt dialog între gazdă și soția sa, pe care-l socotește ca fiind cu privire la el și la camaradul său. *„Să-i tăiem pe amîndoi?"* *„Da?!"* Dimineața își dă seama că gazda sacrificase doi pui de găină în onoarea lor.

Relațiile de prietenie între oameni sînt complet uitate în această societate împărțită pe clase și pe grade administrative. Doi colegi de școală, unul gras și unul slab, se întîlnesc într-o gară. „Profiri — strigă grasul cu o sinceră bucurie — tu ești? De cîți ani nu te-am văzut?" Slabul își prezintă soția, fiul licean și vorbește despre starea sa, care e destul de mediocră. E asesor colegial, are ordinul Stanislas și, în orele libere, ca să mai cîștige ceva, face tabachere de lemn pe care le vinde cu o rublă. Grasul, fără nici o intenție, fiindcă

e întrebat, declară că e consilier intim și are două ordine. Deodată colegul de școală se fîstîcește, devine slugarnic : „Excelența voastră — bîiguie el prostește — ce plăcere. O dată eu, ca să zic așa, un prieten de copilărie și acum, excelența voastră, ați ajuns pe o treaptă așa de înaltă !“ „Ce-s comediile astea ? se supără grasul. Pentru ce mă iei așa ? Tu și eu sîntem prieteni din copilărie, ce rost au ceremoniile astea ?“ Totul e în zadar. Crescut în smerenie față de superiori, slabul nu are încredere în familiaritatea grasului. El face o temenea adîncă, fiul licean se apleacă, scoate șapca și bate picioarele milităreste, soția zîmbește cu respect. O prietenie a dispărut.

O a doua situație între superior și inferior este revolta de la distanță a celui din urmă și capitularea lui îndată ce se află în prezența celui dintîi. Robul a cărui voință a fost tocită de veacuri se descoperă laș. Un impiegat de minister face mare tapaj în omnibus : „De ce e întuneric aici ? Unde sînt lămpile ?... Mișcă, fă loc doamnei, fiți mai politicoși... Controlor, controlor...“ Deodată, revoltatul dă ochii cu șeful său. Atunci se încovoaie instantaneu, ia o figură smerită. Funcționarii unui serviciu, revoltați de mojicia șefului, deleagă pe Desdemonov să prezinte plîngerile lor. Atitudinea lui Desdemonov este admirabilă, la distanță. „În fine — strigă el — a venit momentul să-l facem să înțeleagă că sîntem oameni ca și el... nu sclavi, plebei.“ Cînd intră în biroul șefului și acesta îl întrebă răstit : „Ce vrei ?“ Desdemonov simte o sfîrșeală și cere un bilet de loterie pentru o trăsură a șefului. Acesta îi dă cu forța cinci bilete. Un alt funcționar cu idei avansate declară, bineînțeles beat, că nu va semna de Anul Nou în condica superiorului. Acesta îl zărește în vestibul și-l invită sus, rugîndu-l să imite locomotiva în fața musafirilor. Împiegatul refuză și șeful e foarte supărat. Trezit, a doua zi, revoltatul e cuprins de îngrijorare, așteaptă să fie dat afară și e fericit cînd șeful îi vorbește blînd.

A treia situație este cameleonismul, adică adaptarea la condiția socotită ineluctabilă printr-o umilitate nesinceră și instabilă. Douăzeci de funcționari petrec și unul din ei le ține un discurs fulminant : „Camarazi ! Între noi nu e nici un superior, nici inferior. Vedem suferințe, dureri... Peste tot

numai hoții... jafuri. Să plîngem și să bem..." În acest moment intră directorul :

„Să plîngem și să bem — continuă insurgentul — în sănătatea directorului nostru, apărătorul nostru, binefăcătorul nostru Ivan Prohorîci !" „Ura !" confirmă toți. În *Cameleonul*, schiță memorabilă, Cehov a zugrăvit cu o genială economie literară un Pristanda al burghezo-moșierimii ruse. Polițaiul Ociumelov, trecînd prin piață, aude un cîine schelălăind și dă ochii cu bijutierul Hriuchin care se plînge că a fost mușcat de un pui de ogar vagabond. „Nu mai merge așa. Nu permit ! face comisarul profesie de intransigență. O să vă învăț eu minte să vă mai lăsați cîinii să umble haihui pe străzi." Cineva își dă însă cu părerea că ogarul ar fi al generalului Jigalov. Comisarul se metamorfozează subit : „Al domnului general Jigalov ?... Hm... Ce nu pot eu de loc să pricep... e cum a putut cățelușul ăsta să te muște !" Altul declară că nu e al generalului, comisarul redevine apărător al legii egale pentru toți. În fine, se află că e sigur al fratelui generalului. Cameleonul se fixează la tonul slugarnic : „Care va să zică e cățelușul lui ! Ei, da' ce bine îmi pare... Cuțu-cuțu..." Bijutierul e definitiv abandonat : „Mai dau eu ochi cu tine !" Cameleonismul e o formă subtilă de apărare, și chiar de luptă, căci stăpînul, înșelat de aparențe mincinoase, pierde simțul realității, rămîne singur și devine vulnerabil la întîia lovitură. Doamna general Marfa Petrovna Pecionkina, moșiereasă, face operă de caritate, primește bolnavi și le dă doctorii homeopatice. Aceștia o ridică în slavă. Un moșier scăpătat cade în genunchi teatral înaintea ei și strigă fanatic : „Cît ai fi în viață nu mă scol !... Las' să mă vadă poporul îngenunchind, îngerul nostru păzitor, binefăcătoarea neamului omenesc !" Vrăjită, generăleasa îi dă ovăz pentru cai, îi dă șindrilă, deoarece moșierul se vaită că e sărac. Cînd însă își scoate batista din buzunar, îi cad pilulele pe care pretindea că le luase cu efect miraculos. Atunci generăleasa pricepe că toți o lingușesc spre a-i smulge daruri. Cei mari s-au obișnuit cu închinăciunile celor mărunți, și cîtă vreme sînt tari încearcă un sentiment de blazare. Inferiorii se înscriu în registru, aduc în zile jubiliare cîte un album cu fotografiile lor drept cadou. Un șef, primind un astfel de dar, cade în exaltație : „Domnilor, nu m-am așteptat, n-am crezut de loc că veți sărbători modestul

meu jubileu... Sînt mișcat!" Îndată ce pleacă inferiorii, dă cu indiferență albumul pe mîinile copiilor, care mutilează fotografiile și le ornează cu mustăți colorate. Cînd superiorul e pensionat sau scăpătat, absența omagiilor devine dureroasă și Cehov a descris cu o acuitate amestecată cu discret lirism mizerabila condiție a acestor oameni. Cea mai remarcabilă din aceste bucăți este aceea în care e vorba de ziua onomastică a unei prințese bătrîne și sărace. Majordomul cu livrea se așază la ușă ca să strige musafirii, un registru pentru semnături este deschis. Sînt așteptate să vină cel puțin douăzeci de persoane, un baron, un prinț, un general, un șambelan. Însă nu vine nimeni. Un echipaj trece, dar e pentru altcineva. La ora două, dezolată, prințesa începe să plîngă (scena se repetă în fiece an). În cele din urmă, majordomul aduce pe un nepot al prințesei contra cincizeci de ruble și după multă tocmeală. Prințesa e fericită cu această ficțiune pioasă. Cehov era pirandellian cu mult înaintea lui Pirandello, aplicînd teoria aparențelor ca mod de viață la o lume ruptă de realitate ca și nebunul Enric al IV-lea.

Cehov a prezentat fără sentimentalism pe zbir făcînd acte de prepotență sau amuzîndu-se brutal. Industriașul milionar Piatigorov, mare filantrop, provoacă cu masca la ochi un scandal enorm la club, într-o seară de bal, insultă notabilitățile care nu știu cu cine au de-a face, le poftește să iasă afară, apoi are voluptatea de a-și scoate masca. Recunoscîndu-l toți se prosternă, îl duc beat la trăsură și sînt încîntați că industriașul le întinde mîna, semn că nu e supărat. Contele Vladimir are obiceiul să vină inopinat în satul lui, ținînd lumea în agitație. Dirijorul corului vrea să-i facă o plăcere, se pregătește pentru intrările corale de liturghie. Dar contele e capricios și insensibil. Cere o slujbă bisericească abreviată și fără coruri. La azilul de bătrîni, locotenentul de gardă în retragere Parfenie evocă cu duioșie brutalitățile sale, așa cum altul ar memora momentele idilice. „Țărancele — zice el — le puneam în genunchi pe boabe de mazăre ca să se strîmbe; cînd țăranca se schimonosește, țăranul rîde, atunci rîzi și tu și te veselești. Pe cei care știu să citească, îi pedepseam mai blînd, îi puneam să învețe pe dinafară un registru de socoteli..." Principesa Vera Gavrilovna tulbură liniștea unei mînăstiri

pentru capriciul de a gusta o zi, două, liniștea vieții monahale. Nu dă nici un ban, arhimandritul bătrîn e nevoit să iasă înaintea ei, să-i ofere la masă mîncările ce-i plac. Altfel, principesa s-ar plînge episcopului că nu e iubită. Principesa pozează în filantroapă, a făcut un azil de bătrîne, care de fapt cerșesc și dorm fără cearșafuri, căci rufăria este ascunsă spre a fi expusă în zilele cînd principesa vizitează azilul. Falnicii moșieri maltratează guvernantele, nu le plătesc onorariile. Unul mai onest cheamă guvernanta copiilor, îi face o socoteală scandaloasă, îi reține aproape toată leafa și îi dă cîteva ruble. Guvernanta zice : mulțumesc ! „Te-am furat, te-am despuiat — strigă stăpînul casei, care a glumit — de ce-mi spui : mulțumesc ?“ „Pentru că — mărturisește ea — alții nu-mi dădeau nimic“.

Moșierul Grebov se poartă într-un mod grobian cu guvernanta engleză care nu știe o boabă rusească. Se dezbracă pînă la piele în fața ei, la pescuit, își bate joc de ea față de mareșalul nobilimii, cu o gesticulație obscenă, care nu lasă nici o îndoială asupra conținutului frazelor sale. Scuza lui este : „Poți s-o lauzi, poți s-o înjuri — pentru ea e totuna“. Moșierul Kamișev ține în casă, spre a se distra, pe un fost guvernor francez al copiilor săi, pe care îl împroașcă cu insulte șovine. „Un popor imoral — zice el despre francezi față de guvernor. După înfățișare ar semăna cu oamenii, dar trăiesc ca cîinii ; sînt porci ; bodaproste nemților, că i-au bătut... Să le dea Dumnezeu sănătate !“ Cînd francezul, nemaiputînd răbda, se ridică de la masă cu ochii în lacrimi, moșierul începe să înțeleagă gravitatea lucrurilor. Fără francez nu are cu cine pălăvrăgi, nu are pe cine ocărî. Deci se duce în camera guvernorului, îl împacă printr-un *„Pace și unire !“* spre a o lua de la capăt. Nu propriu-zis șovinismul explică grosolănia moșierului, cît disprețul lui de clasă pentru guvernor. Francezul e pentru el un bufon, un membru al domesticității, pe care îl ațîță ca să se amuze cu supărarea lui, așa cum locotenentul de gardă Parfenie pune pe țărance pe boabe de mazăre spre a se veseli de schimonositura lor. Kamișev nu are respect pentru om.

Prepotența organelor în subordine este mai odioasă prin exces de zel și lipsă de fantezie. Privind pe cer un stol de

grauri, într-un orășel de provincie, doi cetățeni au atras atenția celorlalți, care neștiind despre ce e vorba au început să se strîngă. Evident, aglomerarea este interzisă, și polițaiul sparge cu brutalitate adunarea, băgînd pe cîțiva la carceră. Comisarul Proșkin a pierdut opt ruble la cărți și e supărat cumplit. De obicei (lucrul se ghicește îndată) comisarul își varsă focul pe cineva. Neavînd altă victimă la îndemînă, nici vreun motiv recent, Proșkin își cheamă băiatul : „Ionel, vino-ncoa să te bat pentru geamul pe care l-ai spart ieri seară". Polițaiul din cutare orășel are o astfel de reputație de om rău, încît bătrînul diriginte poștal, cu nevastă tînără, răspîndește știrea falsă că soția lui trăiește cu polițaiul. „Nimeni — spune dirigintele — nu îndrăznea să se atingă de nevasta mea de frică să nu supere pe polițai... o pisică a cuiva de vede pe stradă, îndată îi toarnă un proces-verbal..."

Se întîmplă ca prepotența unui organ să vină în conflict cu prepotența altui factor mai puternic, caz în care cel dintîi abandonează terenul. Controlorul Podiaghin cam beţiv și leneș, ia hotărîrea să-și facă datoria și intră prin vagoane să ceară tichetele. Unul care se pretinde bolnav protestează. Un inginer și un colonel îi iau apărarea, somează pe controlor să ceară scuze. Controlorul, speriat de aceste forțe superioare ce se ridică înaintea sa, se retrage în cabină și se pune pe băut. Puterea nu emană de la legi, ci de la clasele exploatatoare și determinarea autorității celei mai tari se face după semne exterioare, aroganță, urlete, porunci.

Un soi de autocrat în cerc restrîns este tatăl de familie care își tratează soția, copiii, rude apropiate ca pe niște șerbi. Supa nu-i place, felul cum ține copilul lingura îl irită, face gălăgie, trîntește ușa, martirizează pe toți. A doua zi a uitat totul, e vesel, dar ai săi îl privesc tremurînd.

Scriitorii secolului al XIX-lea din Europa au arătat o atenție deosebită clasei care domină politicește în acest veac, adică burgheziei. Balzac, în prima jumătate a secolului, a studiat marea burghezie, ambițioasă, brutală, invadînd toate pozițiile tari ale societății. Puțin mai tîrziu, în a doua jumătate a veacului, Flaubert, Maupassant și alții se ocupă de micul burghez conformist, filistin, avar, confortabil, meschin. Cele două capete ale clasei sînt prezentate și în literatura rusă,

bineînțeles cu specificul local. Cehov s-a ocupat puțin de marea burghezie industrială, care a interesat pe Maxim Gorki, l-a atras însă fenomenul ridicării urmașului de șerbi în burghezia rurală. Urmaș de șerbi el însuși, scriitorul nu-și acoperă o anume parțială admirație pentru tenacitatea, munca și energia morală a acestei categorii prin care se exprimă ura multiseculară de clasă.

Lopahin, care a cumpărat proprietatea pe care părinții și bunicii săi fuseseră robi, izbucnește într-un strigăt de triumf : „Ah, dacă tata și bunicul ar putea ieși din mormintele lor ca să fie martori ai evenimentului ! Dacă ar putea vedea pe Ermolai al lor, prichindelul aproape analfabet, crescut în lovituri de palme și care chiar iarna alerga cu picioarele goale, cumpărînd azi o proprietate fără pereche pe lume. Am cumpărat moșia pe care tata-mare și tata au fost robi și n-aveau dreptul să intre nici măcar în bucătărie." Cehov își dă seama totuși de latura detestabilă a unei atari exultanțe de cuceritor. Un exploatator aprig s-a substituit altuia ostenit și dreptatea socială e departe de a fi fost făcută. Învingătorul e un parvenit. Scriitorul zugrăvește fără înduioșări aspectele sumbre, chiar atroce ale luptei de substituire între exploatatori. Proprietarul unei moșii primește de la cîrciumarul fost rob al său numeroase sume de bani, bineînțeles cu garanții în regulă, cu care pune rînduială în proprietatea părăginită. Proprietarul debitor este înduioșat, stă gata să plîngă de recunoștință : „Iefim, toate astea ți le datoresc ție !... Dacă dă Dumnezeu, și-mi merge bine, îți voi plăti tot, Iefim, capete și dobînzi."

Dar Iefim nu înțelege lucrurile astfel. Hotărîrea lui de a pune mîna pe moșie este luată și răspunde fostului stăpîn cu un umor diabolic : „Ș-au făcut reparațiile și toate îmbunătățirile... cu ajutorul lui Dumnezeu. Acum nu mai rămîne decît un lucru : să iasă vulpea."

Lăcomia de bani a parvenitului absoarbe voința în direcție criminală, distruge sentimentele de familie și orice omenie. Într-un sat bîntuit de friguri un băcan se îmbogățește vînzînd slănină rîncedă, vodcă falsificată, făcînd negustorie cu orice, exploatînd păduri, dînd bani cu camătă. Fiul său Anisim, slujbaș la poliție, face ruble false și e deportat ! Axinia, una din nurorile băcanului, profită de împrejurare, pune stăpî-

nire pe casă, izgonește pe cumnată, lasă nemîncat pe socru și strînge nesăturată bani. Un alt cîrciumar privește pieziș la un văr al său, meseriaș, fiindcă acesta are dreptul la averea care este în devălmășie. Sora lui, Aglaie, auzind că meseriașul a dat nouă sute de ruble unei femei cu care avusese un copil, e cuprinsă de ură :

„A dat el, crăpare-ar, nouă sute de ruble unei năpîrci străine..." De notat că eroii sînt bogați, citesc la ceasuri hotărîte rugăciunile, nu pun în gură, în vreme de post, untdelemn. Tocmai fiindcă, bolnav, meseriașul ceruse untdelemn, Aglaie într-un moment de exacerbare a urii ei de origine pecuniară îi dă cu sticla în cap și-l omoară. Cehov a uzat cu mare moderație de descripții de natură, poezia lui nuvelistică este precumpănitor psihologică. Totuși, în *Stepa* ne-a dat un tablou grandios. O brișcă jerpelită, fără arcuri, cu un preot, un negustor și un licean, străbate imensitatea stepei. Scriitorul pare a fi furat de sublimități. Cehov scria astfel despre unele pagini descriptive ale lui Gorki : „Cînd citești aceste descripții, le-ai dori mai strînse, mai scurte, ceva ca două ori trei rînduri". Sau altă dată : „Frumusețea și expresia în descripțiile de natură se obțin prin simplitate, prin fraze condensate ca soarele a asfințit", „a înserat", „a început să plouă". Fără a fi prolixă, descripția cehoviană în *Stepa* e somptuoasă, realizată cu paleta mare. Nu e greu de văzut că intenția scriitorului n-a fost peisajul pentru peisaj, ci obținerea unui contrast. Într-o stepă sublimă, cîțiva oameni cu gînduri prozaice se mișcă indiferenți la natura înconjurătoare. Negustorul și preotul s-au dus să vîndă lînă. Într-un han părăginit, așezat în plină stepă, fără îngrăditură, trăiește un hangiu într-un interior sordid. Trăgînd la han, preotul și negustorul scot mii de ruble murdare pe masă și încep să le numere.

În lumea mic-burgheză orășenească setea de bani și oportunismul se mențin de obicei în limite pitice și rizibile. Totuși, în două cazuri, Cehov dă luptei de substituție aspecte feroce, cu atît mai surprinzătoare cu cît eroii sînt de o mărunțenie ridiculă. Cu o lupă puternică, scriitorul a surprins momentul cînd o gînganie e pe cale să devore pe o alta. Prima bucată este *Din jurnalul unui ajutor de contabil.* Iată începutul :

„11 mai 1863. Contabilul nostru Glotkin, în vîrstă de saizeci de ani, suferind de tuse a băut lapte cu coniac și a căpătat din cauza aceasta delir. Doctorii susțin cu tărie că mîine dimineață va muri. În fine, voi fi contabil plin. Acest post mi-a fost promis de mult..."

În 1865, totuși contabilul trăia. Cum în august tușea și bea lapte cu coniac, ajutorul spera că bolnavul va muri și astfel el îi va căpăta locul. Însă în 1867, Glotkin nu mai tușea, ajutorul avea totuși o perspectivă : „Ziarele anunță — scrie el în carnetul său zilnic — că în Arabia bîntuie holera. Poate vine și în Rusia, atunci vor rămîne multe posturi vacante. Poate atunci moare și bătrînul Glotkin și capăt postul de contabil." În anul 1870, Glotkin era viu, însă ajutorul nutrea o vagă speranță : un cîine a urlat toată noaptea de Anul Nou în curtea contabilului, semn funebru. Abia în 1883 Glotkin moare în fine, dar acum visurile ajutorului său sînt spulberate. Un oarecare Ciulikov, protejat de o generăleasă, i-a luat postul. Dar iată că în 1886 o rază se ivește în beznă. Citez din jurnal : „10 iunie 1886. Lui Ciulikov i-a fugit nevasta. Poate de supărare își face seama. Dacă se omoară, sînt în fine contabil."

Pentru ce, poate să se întrebe pe drept cuvînt cineva, atîta fixațiune într-o direcție, cînd viața e mare și sînt atîtea drumuri spre o activitate onestă ? Pentru că locurile cele mai umile în această societate sînt rezervate celor cu protecție. Un inspector promite unui institutor devenit afon, și deci amenințat cu demiterea, un post de secretar la un azil. Dar nu izbutește să-i dea postul, fiindcă tot felul de cucoane intervin pentru un tînăr oarecare și în fine una vine cu o recomandație smulsă guvernatorului însuși. Perseverența e necesară. O rudă de sînge moral a ajutorului de contabil este „femeia fără apărare", dintr-o altă schiță. Aceasta se ține scai de directorul unei bănci să reprimească în slujbă pe bărbatul ei care a fost bolnav și să-i plătească o reținere, nedreaptă după ea, de 24 ruble și 36 copeici. Zadarnic încearcă directorul să-i explice că bărbatul ei fiind impiegat la un minister nu are nici în clin nici în mînecă cu o bancă particulară. Femeia se oferă să aducă certificat medical. Iritat, directorul o dă pe mîna unui subaltern. Acesta, exasperat la rîndu-i, face un semn cu mîna în dreptul frunții, cu înțelesul

că intrusa are gărgăuni. Solicitanta se supără, face gălăgie, nu permite, deși femeie fără apărare, să fie insultată. Își cere dreptul ei. Ca să scape, directorul îi dă 24 de ruble și 36 copeici, fără să se descotorosească de ea, căci a doua zi femeia revine spre a solicita, la bancă, primirea soțului ei în slujbă, la minister. E de presupus că directorul, obsedat, va interveni la locul cuvenit. „Femeia fără apărare" este probabil o slabă de minte, cu aroganță și tenacitate. Și învinge în modul cel mai absurd.

Nuvela *Sala nr. 6* e a doua compoziție în care eroul se promovează pe căi bestiale. În curtea unui spital, un mic pavilion cuprinde cîțiva nebuni, sub supravegherea paznicului Nikita. Acesta este unul din acei oameni simpli, practici, supuși și stupizi, care mai presus de orice în lume prețuiesc ordinea și de aceea sînt convinși că trebuie să bată. Și bate, lovește în față, în piept, în spate, unde nimerește, și e încredințat că altfel n-ar fi ordine.

Desigur figura lui Nikita e o simbolizare a regimului țarist. Doctorul Raghin e un om de treabă, necioplit, timid, suferind de o anume apatie. Putem admite că și el figurează cetățeanul rus oprimat de oligarhie, sau măcar intelectualul conștient de rău, însă capabil de a lupta contra lui. În pavilion se află un bolnav de mania persecuției, nu lipsit de instrucție. Doctorul stă de vorbă cu el și începe să se simtă bine în tovărășia lui. Ce-i dreptul, cuvintele nebunului sînt foarte rezonabile iar fobia lui de spion n-ar fi fost în vremea aceea fără îndreptățire chiar la un om normal.

Ajutorul de medic, care rîvnește postul lui Raghin, răspîndește insinuarea că Raghin e dement. Doctorul e chemat la primărie, unde, fără prea multă discreție, i se face un examen medical. Toată lumea, prieteni și dușmani, acceptă versiunea stupidă că doctorul este nebun fiindcă a stat de vorbă cu un nebun. De fapt nebunul cu mania persecuției avea „idei" și prin urmare doctorul e victima oroarei autorităților de orice gîndire. Raghin e demis fără pensie și importunat de fostul lui ajutor cu vizite medicale nesolicitate. Iritat, dă afară pe ajutor, acesta interpretează cu viclenie gestul ca un act de demență, atrage pe doctor în pavilion sub pretext de a-i cere un aviz și-l închide. Doctorul, vrînd să iasă, e bătut de

Nikita și, sufocat moralmente, moare de apoplexie. În scurt, ajutorul s-a instalat în postul de medic prin exterminarea adversarului. Întîmplarea pare o farsă sinistră de Renaștere, în gustul lui Lorenzo de' Medici. Lenin a rămas profund impresionat de scrierea lui Cehov : „Aseară, cînd am terminat această nuvelă, eram îngrozit, n-am mai putut sta în odaie, m-am sculat și am ieșit. Aveam sentimentul că și eu aș fi închis în sala nr. 6."

Avariția micului burghez e un viciu de clasă, care face pe om sterp sufletește, trist și singuratic. Din cauza avariției, morarul Alexei Biriukov a uitat de mamă, de frați. Mamă-sa vine să-i ceară un ajutor. Morarul o respinge cu duritate. Bătrîna, în inima căreia sentimentele materne dăinuiesc, scoate din boccea o bucată de turtă dulce și o întinde monstrului. Acesta e o clipă mișcat. Instinctul filial pîlpîie pe fundul sufletului său. Fiul scoate din pungă un pumn de hîrtii mototolite și de bani de argint și zice : „Ia !" Dar la vederea banilor, cupiditatea a pus din nou stăpînire pe el. Banii mari îi cad printre degete din nou în pungă și în mînă rămîne numai un bănuț de 20 copeici, pe care morarul rapace îl întinde bătrînei.

La o moașă se înființează în miez de noapte asesorul colegial Kiriakov. Nevastă-sa e în durerile facerii și are nevoie de asistență grabnică. Moașa se pregătește să vină. Asesorul o întreabă cît cere. „Cinci ruble", zice moașa. „Două !" oferă asesorul. Moașa lasă la trei ruble. Asesorul pleacă în căutarea altei moașe cu două ruble, uitînd că nevastă-sa așteaptă. În fine, negăsind alta, se reîntoarce la cea cu trei ruble. Moașa se informează la cei din casă, ce fel de om este asesorul : nu țipă, nu-i violent, are mai multe însușiri decît cusururi, cînd însă pleacă de acasă, toată lumea se simte ușurată. Asesorul suferă de atrofierea coardelor sentimentale. Speriată, moașa uită să-i ceară cele trei ruble.

Feodor Feodorovici Sigaiev a fost înșelat de nevastă. Hotărît a face moarte de om intră în magazinul de arme „Schmuks et Co" să-și cumpere un revolver. I se prezintă fel de fel de modele, cu accent special asupra unuia.

„Și cît costă ?“ întrebă Sigaiev. „Patruzeci și cinci de ruble, domnule.“ „O ! — zice soțul răzbunător — e prea mult pentru mine !“

Sigaiev nu vrea să moară scump.

Controlorul Stișkin în vîrstă de 52 de ani dorește să se însoare. Înainte de a trata cu peţitoare, o întrebă cît îi cere pentru serviciile sale. „Douăzeci și cinci de ruble“, zice peţitoarea. „E prea scump“, se sperie controlorul. Pentru cîteva ruble, prin urmare, e capabil să renunțe la întemeierea unei familii. Auzind apoi că peţitoarea cîștigă cincizeci de ruble pe lună, ia de nevastă pe peţitoare.

În frizeria lui Makar se înfățișează Jagodov, nașul bărbierului, care a suferit de tifos, și cere să-i tundă părul gratis. Makar primește să-l tundă, dar apoi se mîhnește aflînd că nașul își mărită fata, promisă lui, cu un altul, sub cuvînt că el, bărbierul, n-are poziție socială. Makar începe să plîngă și lasă pe naș cu capul tuns pe jumătate, rugîndu-l să vină a doua zi. Nașul revine, bărbierul nu mai vrea să-l tundă fără bani și din avariție nașul așteaptă pînă îi crește părul și pe emisfera cealaltă a capului.

Căsătoria din interes, cu călcarea în picioare a sentimentului de dragoste, e o temă frecventă la Cehov. Iată o întîmplare de aspect burlesc, însă semnificativă. La o nuntă de mahala, un telegrafist crede că poate lăuda pe miri susținînd că s-au luat din dragoste. „Zestrea — zice el — e o bagatelă.“ Scandal ! Soacra pretinde că a dat zestre îndestulătoare, mobilier și o mie de ruble și telegrafistul e dat pe ușă afară. A doua zi dimineața, deși e toamnă frumoasă, în fața casei tinerilor căsătoriți ninge. Strîngîndu-se, mahalagii află taina acestui fenomen meteorologic prematur. Ginerele, înfuriat că primise numai nouă sute de ruble în loc de o mie, rupsese salteaua și împrăștiase fulgii pe fereastră.

Întrucît în societatea capitalistă banul dă preeminența socială, mijloacele de a-și ameliora situația pecuniară preocupă pe eroi. Înaintarea în ranguri fiind anevoioasă, individul recurge la hazard și jocul de loterie deschide o speranță. Caragiale a studiat și el acest fenomen. Ivan Dimitrici citește gazeta și consultă lista tragerilor. Aci, găsește seria biletului său, 9499. Ca să-și prelungească emoția acoperă numerele

biletelor. În ipoteza cîştigului, soţul şi soţia sînt cuprinşi de toate contradicţiile regimului capitalist. Un individ nu este burghez numai prin avutul pe care-l posedă, ci şi prin acela pe care visează să-l aibă. Există un capitalism oniric şi inegalitatea de avere poate să continue între oameni aparent egali din punct de vedere economic numai pentru că unul visează să aibă mai mult decît celălalt. Pentru a construi o societate socialistă trebuie vindecat visul de inegalitate, care e adesea mai aprig decît dorinţa de a păstra. Deci, Ivan Dimitrici începe să-şi facă planuri cu capitalul visat (moşie, călătorie în străinătate). Cînd însă se gîndeşte că biletul de loterie e al nevestei şi că aceasta ar putea împărţi banii pe la rubedeniile ei, cuprins de ură, trage degetul de pe lista numerelor şi constată cu satisfacţie că lozul său n-a ieşit. Dar apoi, văduvit de speranţa îmbogăţirii, e cuprins iar de urît. Vicisitudinile capitalului sînt ironizate în *Noapte de groază*. Un mare fabricant de sicrie, fiind în preajma bancrutei, împarte sicrie pe la prieteni (în asta constă capitalul lui) spre a le salva de la masa falimentară. Surpriza amicilor găsind noaptea cîte un coşciug în odaie e indescriptibilă.

Filistinismul (goana după decoraţii, mîndria de a avea la masă persoane de vază, de pildă generali, fie şi contra onorariu) e un aspect mic-burghez pe care Cehov nu l-a trecut cu vederea. Prostia burgheză pe care Flaubert plănuise s-o descrie în *Bouvard et Pécuchet*, Cehov a examinat-o sub toate ipostazele. Dar originalitatea scriitorului stă mai ales în analiza plictiselii burgheze. În privinţa aceasta merge mînă în mînă cu simbolismul, cauza fiind aceeaşi, cu deosebirea că simboliştii au idealizat şi deci absolvit urîtul, în vreme ce Anton Cehov îl studiază ca pe o boală detestabilă a regimului burghez, provenind din lipsa de ocupaţie, de scop înalt în viaţă şi de interes pentru societatea respectivă. Cei mai mulţi se îmbată. Mareşalul nobilimii din cutare loc a murit din cauza alcoolismului. Mareşăleasa îi face în fiecare an parastas cu masă mare la care însă nu oferă alcooluri. Dar musafirii au grijă să vină cu sticle de rachiu în buzunar şi se îmbată în vestibul, unde merg pe rînd sub felurite pretexte. Un substitut şi un doctor pleacă să dezgroape un cadavru, trag în gazdă la un general, se îmbată, se ceartă, apoi se împacă, iar

pornesc să dezgroape cadavrul, iar se întîlnesc cu generalu și cu poliţaiul de astă dată la cîrciumă și așa mereu, perpe tuum mobile. Unii pescuiesc. Niște zidari lasă lucrul baltă c să prindă un pește ; păstorul lasă și el oi, cai, vaci, ca să-ajute ; vine și proprietarul care la început face scandal da apoi se vîră și el în apă. Plictisitul devine plictisitor, ţine p alţii de vorbă, îi împiedică să lucreze sau să se odihnească Un colonel cu insomnii pică seara pe capul unui avocat, î declară că se culcă spre ziuă și chiar de loc, cînd are o tovă răşie plăcută. Gazda în spasmuri cearcă a-l sperie spunîndu- că are difterie, îi citește un manuscris din tinereţe. Colonelu e imperturbabil și nu pleacă decît cînd, idee mîntuitoare i se cer cîteva sute de ruble împrumut. Plictisitul e în stare și de neomenie. Un director de bancă, plictisindu-se de moarte în aşteptarea orei de a merge la teatru, primește plin de per versă amabilitate pe o tînără care îi cere un bilet gratis de tren. El a înţeles îndată că la mijloc e o confuzie, că fata caută pe directorul de cale ferată, însă îi e urît și caută să prelungească colocviul pînă ce-i vine trăsura. Descoase pe fata o întrebă de părinţi. Cînd ora teatrului a sosit, mărturisește că nu e în măsură să-i dea bilet de tren și-i mulţumește ironic galant : „Cu bine, iubita mea Maria Iefimovna ! Mi-a făcu mare plăcere... mare plăcere !“

Plictiseala erotică e o suferinţă comună în această lume cu numeroase variante de Doamne Bovary și Ane Karenine de la cele mai pretenţios languroase pînă la cele mai modeste Soţia unui farmacist de periferie ascultă noaptea la fereastră în vreme ce farmacistul sforăie. Un ofiţer și un doctor vor besc despre ea, cum probabil niciodată prozaicul spiţer n-a vorbit, o laudă, o compătimesc. Cei doi își fac curaj și intră în farmacie, cer pastile de mentă, apoi vinum gallicum rubrum adică vin roșu, apoi apă minerală, totul ca să poată sta de vorbă cu soţia farmacistului. După ce pleacă, vin din nou dar acum apare somnoros farmacistul însuși. „Ce nefericită sînt !“ oftează obscura Madame Bovary. Mai originală, o tînără fată fuge cu un moșier, însurat și despărţit de nevastă și con simte să trăiască cu el în uniune liberă, pentru că i se pare că a făcut o faptă violentă, ieșită din comun. Eroare. O plictisită s-a asociat cu un plictisit și existenţa lor nu devine mai lumi-

noasă. Moșierul — zice autorul prin gura unui erou — era un „om bun, cinstit dar îngust și unilateral". În tot zbuciumul și suferințele lui, Piotr Mihailici nu întrezărea nici un scop înalt, fie imediat, fie mai îndepărtat, ci numai plictiseală și incapacitate de a se descurca. O altă specie de Karenina se căsătorește cu Volodia cel mare, om în vîrstă, fiindcă nu s-a putut căsători cu Volodia cel mic, prieten din copilărie, care o cucerește cu ușurință după nuntă și o abandonează aproape îndată. Plictiseala fiind o nevroză, este ireductibilă prin satisfacerea cauzelor aparente. Plictisitul este bolnav prin aceea că nu știe ce vrea și atîta vreme cît nu-și constituie o „*Weltanschauung*", o umbră atinsă naște alte umbre mai îndepărtate. Farmacistul de provincie nu e detestat de soție fiindcă sforăie, ci fiindcă femeia nu are noțiunea eroismului modest, al omului picînd de oboseală, după ce și-a îndeplinit o funcție socială. Este foarte probabil că Alexandru cel Mare, Caesar, Napoleon ori Kutuzov sforăiau în corturile lor în noaptea bătăliilor. Și totuși femeile nu i-au urît. Eroina noastră, prin urmare, se plictisește la infinit : „...a continuat să se scurgă ca înainte, tot atît de lipsită de interes, tot atît de melancolică și, cîteodată, chiar chinuitoare. Colonelul și Volodia cel mic jucau interminabile partide de biliard sau de pichet, Rita povestea cu o voce anostă anecdote nesărate. Sofia Lvovna se plimba mereu cu sănii de piață sau ruga pe bărbatul ei s-o plimbe cu troica." Orlov, funcționar de vamă din Petersburg, ducînd o viață mărginită și rece de epicureu și nevăzînd în dragoste decît latura fiziologică, se plictisește îndată ce o femeie agreată se instalează în casa lui. Fuge la un prieten. Filozofia lui este brutal egoistă : „...cred că pentru generațiile viitoare totul va fi mai ușor și mai limpede. Experiența noastră le va folosi. Dar omul vrea să trăiască și independent de generațiile viitoare, nu numai pentru ele. Viața nu ne este hărăzită decît o singură dată."

Totuși, sînt eroi care își dau seama că izvorul nevrozei burgheze este egoismul, izolarea de mase. Adevăratul ideal implică, printr-o notă esențială, o imagine realizabilă a umanității în genere. Eroii lui Cehov încearcă să-și alunge plictiseala și să scurteze distanța ce-i separă de popor prin filantropie. Doi soți trăiesc separat unul de altul în aceeași casă și fiecare în parte se zbate să facă opere de caritate în folosul

unor țărani fără cămin. Din această pricină ajung să se certe căci soțul încearcă să stînjenească sau măcar să supravegheze el inițiativa soției, ceea ce înseamnă că urmărește să se ilustreze prin filantropie, că totul e chestiune de ambiție măruntă și de snobism. Și fără folos. Orgia de binefacere sărăcește pe filantropi fără a ridica starea țărănimii, al cărei pauperism are drept cauză inegalitatea de clasă. „Atîta timp — spune cu drept cuvînt un erou spectator al acestui divertisment moșieresc — cît legăturile noastre cu poporul vor continua să aibă caracterul milosteniei obișnuite care se practică în azilurile de copii sau de infirmi, nu vom face decît să ne amăgim pe noi înșine." În privința aceasta, prințesa Nadejda Lvovna este mai rezonabilă și mai consecventă cu rolul ce i-a fost hărăzit în era antagonismului de clasă. Blazată, ea stă închisă în conacul de pe moșia ei gustînd teatral solitudinea. Vînatul pe moșia sa este interzis. Cel puțin neconcedînd nimic altora, ea are gustul romantic de a fi în chip absurd solidară cu păsările și cu sălbăticiunile.

Un mod „eroic" de a vindeca plictisul este revolta strict experimentală, „ambalarea" de ideea clasei proletare. Tolsto a înfățișat și el astfel de eroi, a căror sinceritate, dacă nu poate fi suspectată, e foarte stînjenită totuși de mentalitatea congenitală de clasă. Aristocratul cade într-o stare extraordinară de căință, care îi stă bine ca aristocrat, dovadă că saloanele nu sînt alarmate, dar apoi printr-un *deus ex machina* e scutit de a se rupe definitiv de ai săi. Fiul unui arhitect, simțind vacuitatea vieții de împiegat sinecurist, își caută o meserie umilă, dar utilă, se face vopsitor. Societatea filistină a orășelului se umple de oroare. O cunoștință femeină îi notifică să nu-i mai iasă în cale cu găleata de vopsea și cu pensule, soră-sa e dezolată : „E îngrozitor, Misail. Te implor, în amintirea mamei îndreaptă-te." Guvernatorul în numele mareșalului nobilimii, îi pune în vedere rebelului toată inconvenienta conduitei sale ca fiu de nobil : „Purtarea dumitale ar putea constitui o pildă primejdioasă". Îl roagă să plece din localitate. Cuvintele înflăcărate ale vopsitorului au un efect. El zice așa : „Dacă vrei să fii într-adevăr folositor, trebuie să ieși din cercul îngust al activității obișnuite, să încerci să acționezi direct asupra maselor. De ce arta, muzica bunăoară,

este atît de plină de viață, atît de populară și cu adevărat puternică ? Fiindcă muzicantul sau cîntărețul acționează nemijlocit asupra maselor." Maşa, fata inginerului, se entuziasmează de vopsitor și-l ia de bărbat. Dar apoi, după ce a gustat din senzația de a fi soție de proletar, se plictisește. Vrea alte senzații tari. E cîntăreață și visează succesul de public pentru satisfacțiile personale pe care le dă. Cehov s-a oprit în repetate rînduri asupra cabotinei, a artistei mediocre pentru care arta străină de problemele vieții e un mijloc de excitație personală. În scurt, Maşa trimite vopsitorului următorul mesaj :

„Redă-mi libertatea, rupe repede firul care ne mai leagă... Cînt și am succes."

Cehov a ridiculizat în numeroase schițe pe scriitorul mediocru și așa-zisele firi artistice, diletantismul artistic. O doamnă se înfățișează la scriitorul Pavel Vasilici și-l conjură să-i acorde o jumătate de ceas spre a-i citi o piesă. Doamna citește inepția în cinci acte ore întregi cu o vivacitate mereu sporită pînă ce scriitorul, ajuns la paroxism, îi aruncă în cap un presse-papier greu. Juraţii îl achită. În familia Turkin toți profesează o artă : soțul face spirite, soția romane, fata cîntă la pian, lacheul declamă. Un medic de plasă cere pe fată în căsătorie și aceasta, mîndră, refuză : „Vreau să devin artistă, sînt însetată de renume, de succes, de libertate". După cîțiva ani de conservator, fata se întoarce dezamăgită. „Sînt ca pianista ceea ce mama este ca scriitoare... E o fericire să fii medic de plasă, să slujești poporului suferind." Acum ar accepta să ia pe doctor, dar acesta n-o mai vrea. Deci vedem care este concepția lui Cehov : artistul are o misiune socială și ca atare trebuie să aducă vocație și aptitudine de muncă și de sacrificiu. Îndestularea orgoliului e o infirmitate în nici o legătură cu marile probleme ale artei. Decît un reputat scriitor mediocru e mai bine să fii un erou modest, în munca pentru binele comun. Scriitorul din societatea burgheză, vînzînd opera sa, e împins să satisfacă setea de distracție ușoară a publicului său plictisit. El n-are trebuință să mînuiască idei înalte, nici forme artistice severe. Dimpotrivă, există o artă de a fi mediocru, așa de dificil de joasă, deși lucrativă, încît geniile n-au izbutit să se aplece, chiar voind, pînă la ea. Me-

diocritatea este și ea o vocație. La un medic se prezintă un individ care se dă drept autor dramatic și pare istovit de sforțările profesionale. Suferă de opresiuni, inapetență, melancolie. Din interogator reiese că bea și mănîncă enorm. Doctorul, plin de respect față de artiști, se încumetă a-l întreba despre procesul său de creație.

„Îmi cade cîteodată în mîini — zice candid autorul dramatic — cîte o piesă nemțească sau franțuzească... De obicei îmi atrag atenția prietenii, căci eu n-am vreme să urmăresc totul. Dacă piesa e bună de ceva, o dau soră-mei sau plătesc cinci ruble unui student. Aceștia o traduc și eu o adoptez moravurilor ruse : înlocuiesc numele străine cu nume rusești și așa mai departe... Asta e tot ! Dar e greu ! Teribil de greu !"

Krasnukin, jurnalist de mîna a doua, e un despot al familiei. Vine acasă noaptea tîrziu, cere o liniște imposibilă. Cînd copilul vrea apă, mama înspăimîntată îi zice : „*Sst, tata scrie, sst*". Cabotinul ziaristic se culcă la patru noaptea și împiedică pe cei ai casei să se miște ziua. Toți merg în vîrful picioarelor, făcînd din buze : „*Sst, sst !*"

Se cuvine să spunem un cuvînt și despre copiii văzuți de Cehov. Fără îndoială, grația lor, mai ales la cei mici, e relevată. Dar e cu neputință ca, într-o societate întemeiată pe proprietatea individuală, să nu se prevestească la ei contradicțiile și viițiile din viața adulților. Copiii mici joacă loton pe bani, în lipsa părinților. Fiul bucătăresei nu mai are capital. „Fără bani nu se poate !" i se atrage atenția. Copiii pierd sentimentele gingașe, devin șantajori. Un tînăr și o tînără stau pe o bancă la marginea unui rîu și se sărută cu cele mai înfocate simțiri de dragoste. Deodată din apă răsare Nikolai, elev de liceu, fratele fetei. „Dă-mi o rublă — spune el, pozitiv — și nu te spun !"

Cehov a completat fresca societății din vremea lui cu imagini ale lumii de dincolo de sfera puternicilor zilei și a subalternilor lor, consituită din obidiți, umili, declasați. În primul rînd privirea lui, ca și a lui Tolstoi, sau a lui Dostoievski, a trebuit să cadă asupra femeilor pierdute. Naturalismul francez a abundat în acest sens pînă la studiu clinic. Dimpotrivă, Cehov alunecă asupra aspectului profesional, subliniind cu delicatețe latura umană. Vanda iese din spital fără un ban, ama-

netează un inel cu turcoază la muntele de pietate și capătă o rublă, insuficientă pentru a-și recompune o toaletă necesară ingratei ei ocupații. Atunci, după ce enumeră mental pe prietenii ei, merge la un dentist depravat, cu gîndul de a-i cere bani. Acesta, distrat, n-o recunoaște, îi scoate, crezînd-o clientă, un dinte și-i ia unica rublă. Studentul medicinist Klocikov învață anatomia. Ca să priceapă mai bine, cheamă lîngă el pe Aniuta, concubină de studenți și artiști, îi ridică bluza, îi înseamnă cu cărbune coastele și o ține așa în frig. Deodată i se năzare, fiindcă un prieten i-a spus că trăiește în mizerie, să gonească pe fată. Aceasta își strînge puținele lucruri, iar patru bucățele de zahăr găsite prin odaie le pune pe masă lîngă o carte. În cele din urmă, studentul, înduioșat, se răzgîndește. Schița e o capodoperă. Un mahalagiu care nu mai are cu ce-și hrăni calul și cîinele, și-i duce la hingher, cu inima zdrobită ; vizitiul, căruia i-a murit băiatul și încearcă în zadar să intereseze clienții la nenorocirea sa ; bătrînul strungar care-și duce la spital nevasta moartă pe drum și e scos din sanie cu mîinile și picioarele înghețate ; chelnerul bolnav, care mergînd acasă la rudele sale de la țară dă de o promiscuitate și o sărăcie respingătoare ; soldatul tuberculos lăsat la vatră, stingîndu-se pe o navă, undeva pe ocean ; vagabondul care nu vrea să-și spună numele de teamă să nu fie trimis la ocnă, de unde fugise ; țăranul, jurîndu-se că nu a spart țeasta nevesti-si cu securea fiindcă n-avea de mult o astfel de unealtă, iritîndu-se de incredulitatea judecătorului — acestea și alte drame ale vieții burgheze și rurale sînt narate cu o emoție scutită de melodramatism și cu o intuiție deplină a sufletului omenesc. Cehov aproba ceea ce-i spusese Tolstoi : „Poți inventa tot ce poftești, afară de psihologie".

Teatrul lui Cehov pare, față de proză, născut într-un alt climat. Schițele scurte, în special, sînt exacte, clare, compuse geometric ca un caracter de Theophrast ori de La Bruyère. Piesele de teatru mai cunoscute, dimpotrivă, aduc o lumină crepusculară și un dialog echivoc. În *Pescărușul*, în care, ca în *Rața sălbatică*, o pasăre slujește ca metaforă explicativă, exemplul lui Ibsen pare posibil. Un fel de simbolism, pe care îl remarca și Gorki, își face drum. Și cu toate astea, totul nu-i decît o aparență, sau în fine o simplă înnoire de tehnică fără

atingerea realismului fundamental, ba chiar cu întărirea lui. Scriitorul reia în teatru toate constatările sale asupra societății burgheze, teoria plictiselii, dar acum dă soluții pentru viitor, face operă de vizionar. Teatrul său e al unui revoluționar curajos și abil. Pentru a demonstra plictiseala trebuia să dramatizeze vanitatea diurnă a vieții burghezo-moșierești, să scrie un teatru unde nu se întîmplă nimic notabil, unde lumea cască, vorbește lenevos sau joacă cărți. Inerția e transcrisă savant, cu timpii măsurați muzical, cu violente accidente neprevăzute și căderi de cortină subtile. Fără o interpretare inteligentă, inefabilul plictisului dramatizat poate să deruteze pe spectatorul care nu e la nivelul ideilor tratate. *Pescărușul* a suferit la început o cădere.

O altă caracteristică a acestui fel de teatru surdinizat este că eroi lipsiți de aspectul sublim spun fraze mai mult ori mai puțin nebuloase, cu aer de profeții, și care, la un examen atent, se descoperă a fi destul de clare, iar azi apar ca o surprinzătoare intuire a timpurilor noi. În acest chip, Cehov a putut să fie nu numai un scriitor satiric ci și un propagator de idei revoluționare.

Subiectul din *Pescărușul* e de natură estetică. Trigorin e artistul mediocru și cu succes la femei, produs al societății respective. El însuși nu-și face iluzii : „Simt... că nu mă pricep decît în peisaje ; că încolo sînt fals, fals, pînă la măduvă". O fată cu înclinare spre arta dramatică fuge cu el, e părăsită, revine pentru un timp și comunică tînărului scriitor Treplev, care o iubește, aceste adevăruri agonisite :

„Sînt un pescăruș... Știu acum, înțeleg, Kostia că în meseria noastră — fie că joci pe scenă, fie că scrii — esențialul nu e gloria, nici strălucirea, nici ceea ce ai visat, ci răbdarea. Să știi să-ți porți crucea și să ai răbdare. Am credința și sînt mai puțin nefericită și cînd mă gîndesc la misiunea mea nu mă mai tem de viață."

Treplev, care vedea că eroina nu-l iubește sau poate fiindcă își dă seama că el n-are credința și răbdarea, se împușcă.

Unchiul Vania este procesul intelectualului mediocru, tiran și egoist. Profesorul Serebriakov face pe bolnavul, ocupă toată lumea cu persoana lui, trăiește de pe urma sacrificiilor

celorlalți. Cumnatul său, Voinițki, care a administrat moșia ani de zile ca să-l întrețină, nu mai are nici o iluzie asupra-i : „Îl puneam mai presus de toate, tot ce scria și spunea mi se părea genial... Iată-l... nici o linie din opera sa nu-i va supraviețui, e cu desăvîrșire necunoscut, o nulitate completă. O băsică de săpun...". Doctorul Astrov, care nu-i fără cusururi, își îndeplinește modesta și utila lui misiune sanitară și e dezolat că și-a pierdut vremea cu profesorul : „Ne-am lăsat atrași de lenevirea în care trăiți... Ne-ați făcut să ne pierdem capul, o lună de zile și mai bine mi-am părăsit bolnavii și pepinierele în care țăranii și-au împins vitele la păscut... Dumneata și soțul dumitale ați adus cu voi peste tot pustiirea..."

În *Trei surori*, într-o lume provincială copleșită de plictiseală, unde un regiment în garnizoană, un bal, sînt zvîcniri de viață, ideea muncii ca mîntuire este enunțată clar, într-un ton profetic, contrastînd în chip emoționant cu mediul banal. Irina zice :

„Azi dimineața cînd m-am deșteptat, după ce m-am sculat și m-am spălat, am avut deodată viziunea clară a lucrurilor din această lume și am crezut că înțeleg ce trebuie să fac... Orice om trebuie să muncească, să-și cîștige în sudori pîinea — acesta-i sensul și scopul vieții, fericirea și entuziasmul..."

Locotenentul baron Tuzenbach are nostalgia muncii și își dă demisia din armată spre a lucra la o cărămidărie. Din nefericire, va muri în duel. „N-am muncit niciodată în viață — zice el. — Au venit timpurile cînd se vede înaintînd spre noi o masă enormă ; o furtună puternică și purificatoare se pregătește, vine, e aproape și curînd va mătura din societatea noastră lenea, indiferența, prejudecățile despre muncă, plictiseala cruntă. Voi munci, iar în douăzeci și cinci sau treizeci de ani toată lumea va munci. Toată lumea..."

Nu se poate spune că Cehov n-a fost un profet bun.

În *Livada cu vișini*, distanța de la trecut la viitor este urmărită pe toată întinderea. Firs, bătrînul servitor, este trecutul încăpățînat, ireductibil. Deși rob, n-a voit să primească libertatea. Abolirea robiei i se pare o catastrofă, înlocuirea în baluri a generalilor, baronilor, amiralilor cu diriginți poștali și șefi de gară, o consideră abominabilă. Ranievskaia, proprietara livezii cu vișini, e prezentul burghezo-moșieresc. Risipește ave-

rea, se plictisește, migrează. Hazliul Epihodon este filozoful acestei dezaxări, hamletizînd burlesc : „Sînt un om cultivat, am cetit felurite cărți remarcabile, dar nu pot să înțeleg exact ce vreau, a trăi sau a mă sinucide, dacă pot să mă exprim astfel ; în orice caz port mereu asupra-mi un revolver." Lopahin, urmașul de robi, știe ce vrea : să se îmbogățească, să se îmbete de puterea banului. Trofimov, student permanent, respinge filozofia pecuniară a lui Lopahin : „Omenirea merge spre un adevăr sublim, spre cea mai mare fericire ce se poate aștepta pe pămînt și eu păşesc în primele rînduri... Voi ajunge sau voi arăta altora calea de urmat." Prevestirea e puțin învăluită, dar oricine va admite că Cehov nu putea spune mai mult.

Cehov a devenit popular la noi mai ales prin compozițiile scurte. Cum nuvela a luat în literatura română o dezvoltare mai mare la început decît romanul, era firesc ca maeștrii nuvelei europene, precum Cehov și Maupassant, să fi fost modelul scriitorilor. L-au tradus publiciștii și scriitorii de seamă : Sofia Dobrogeanu-Gherea, N. Dunăreanu, L. Rebreanu. Cu toate astea, bibliografia traducerilor nu dă o imagine exactă a răspîndirii lui Cehov. Între el și scriitorii români a existat o afinitate sufletească și geografică, Cehov cu lumea lui fiind mai aproape de noi decît impasibilul și mizantropul Maupassant. Tembelismul administrativ, indolența, locvacitatea și pierderea vremii prin localuri, cameleonismul, speranța micburgheză în loterie, astea le-a tratat Caragiale. Lăcomia aprigă și mocnită, ducînd la crimă, a burgheziei rurale o găsim în Slavici. Existența mediocră a impiegaților feroviari, visul de a se deplasa din provincie la București, precum eroii cehovieni tînjesc după Moscova, bovarismul micii burgheze care fuge pe drezină cu un ceferist din cauză că soțul ei este obez, astea sînt la I. A. Bassarabescu ; torturarea și eliminarea brutală a unui erou bun, ca în *Sala nr. 6* se întîlnesc în nuvelistica munteană cu originea în Delavrancea, la care găsim și parazitismul clasei exploatatoare. Reacționarismul și paseismul aristocrației provinciale ruinate și vegetante astea sînt în Gîrleanu. Sentimentul de singurătate al omului de jos, înfrățirea cu animalele sînt în M. Sadoveanu.

Arta particulară a lui Cehov a fost semnalată aproape îndată. Acel care făcea modeste articole umoristice a surprins

prin poezie și finețea discreției psihologiei, prin geniul său totodată „tragic și suav" cum zice Gorki. Figurile lui, ținute într-o cutie de jucării, scapă la deschiderea capacului și se întind fantomatic spre cer. Descripția morală a lui Cehov are calitățile mătăsurilor cu două reflexe, scriitorul descoperă gingășia în ridicul și intră în dramă prin bufonerie. Olenka din *Draga de ea* este un personaj franc comic, o femeie instabilă, care îndată ce-și îngroapă un bărbat își ia altul. Și totuși, Tolstoi s-a entuziasmat de ea și cu citate din Biblie a demonstrat că este personificarea iubirii de oameni. Și într-adevăr, Olenka nu există singură : ca și luna are nevoie de soare spre a lumina. Ideile, sentimentele ei sînt ale celui de care s-a afecționat : cu antreprenorul de spectacole se preocupă de teatru, cu depozitarul de lemne de combustibil, cu veterinarul de epizootii, cu copilul acestuia de probleme școlare. Ceea ce e capital la un creator, e proiecția eroilor. Nu există personaj oricît de meschin în planul vieții care să nu devină uriaș dacă au fost conformate în el toate organele cu rezultatul unei funcții totale în numele umanității. Sancho Panza este în insula lui un om de stat tot așa de serios ca și Filip al II-lea. Statura multor eroi cehovieni a depășit înălțimea comună. Maupassant este un creator remarcabil, semnificația mondială a eroilor săi rămîne încă o problemă de discutat. Ociumelov însă e măreț ca Pristanda și Polonius un filozof al oportunismului de dimensiunea lui Machiavel. Omul care și-a stropit superiorul cu salivă și a murit de frică e un erou shakespearian, pot să zic chiar, pentru claritatea ideii, homeric. Frica lui e tot atît de memorabilă în materie de patologie a sentimentelor ca și mînia lui Achile. Tolstoi a studiat universul uman explorînd genial o singură zonă, aristocrația. Cehov ne-a dat un album cu un număr imens de portrete ale întregii lumi ruse în epoca țaristă, operă de colecționar nu mai puțin solidă, situîndu-se pe piscurile cele mai înalte ale literaturii universale.

Azi, cînd toată omenirea, afară de cîțiva rătăciți, detestă războiul și strigă cu Petrarca : Pace, pace, pace ! slăvirea marilor creatori care i-au arătat în furtunile istoriei drumul adevărat este forma cea mai înaltă de înfrățire între popoare și un mijloc foarte puternic de apărare a păcii.

Alfredo Panzini

Pe o căldură teribilă și caniculară, cînd după imaginea lui Dante,

d'un cader lento
Piovevan di fuoco dilatate falde

am deschis la întîmplare o carte italiană. Ochii mei căzură pe aceste rînduri sugerînd răcoarea și suflul sărat al mării :

„La unsprezece iulie, ceasul două după amiază, treceam în sfîrșit pe înălțimea bătrînei mele biciclete, vechea vamă milaneză de la Porta Romana.

„Ținta călătoriei mele era îndepărtată : un sătuleț de pescari la Adriatica unde eram așteptat într-o căsuță la mare."

Cartea se chema *La lanterna di Diogene* și era de Alfredo Panzini. Nimerisem totdeodată cea mai bună scriere a autorului care întrunește toate calitățile scriitorului, fără cusururile ce mai tîrziu îi vor întuneca opera, făcîndu-i-o poate plăcută unui anumit public iubitor de paradox și caricatură, dar răpindu-i ingenuitatea. De obicei Panzini își intitulează operele „romane". Asta atrage pe cititor. Aci însă n-a îndrăznit. Tema însăși ar fi făcut mai izbitoare nepotrivirea de nume. E o simplă călătorie, foarte modestă — de vreme ce se face cu bicicleta — de la Milano pînă la o mică localitate de pe țărmul Adriaticei, Bellaria, colț sălbatic cu vaste perspective maritime, ales de scriitor ca loc de odihnă după truda unui întreg an școlar. Meseria de profesor a lui Panzini (care face să se nască în mine un sentiment de admirativă confraternitate) este un lucru peste care nu trebuie trecut cu vederea. Ea explică multe din trăsăturile operei între cari mania didactică și retorismul stilului, speculate în chip conștient și cu intenții umoristice. Se pare însă uneori că autorul își uită de sine și nu sînt puține paginile în care frazele se succed pedant și simetric iar asprele citate latine taie armonia italiană ca o nuia lovind în catedră.

E vorba prin urmare de o simplă călătorie cu bicicleta. În natură și în literatură. Scriitorul lasă Milano cu satisfacția

deplinei libertăți spre a căuta cerul liber, marea. Însă profesorului Panzini aceste îndemnuri îi vin de la cărți, care — lucru vrednic de laudă — nu-i zic : „așează-te aici și fă comentarii !“ ci : „du-te, umblă, rătăcește !“.

L-am urmărit și eu (cu imaginația) pe călător. La Lodi ne-am bucurat amîndoi de libertate, întîlnind pe prietenul inspector la examene, galben la față și cu ochii trași de oboseală. Un cimitir lombard ne-a trezit sentimente cucernice de vanitate, dar ne-a înviorat priveliștea impresionantă a Padului „*bianco, lento, fluente tra il meandro azzurro dei pioppi evanescenti*“.

Oprire la Piacenza. Somn zbuciumat din pricina puterii impresiilor recente.

Dimineața, plecare și senzație de reconfortare a organismului pe care o produce aerul de dimineață. Beție de libertate și beție de lirism. Așa mergeau odată liberi, fără automobile, benzină și dolari, romeii, cavalerii rătăcitori, *clerici vagantes* și trubadurii. Autorul cîntă două terzine petrarchești și două versuri din Dante și astfel recitate pe cîmp, mergînd, versurile i se par flori vii.

În drum spre Modena ne întîmpină un teuton placid cu barbă aurie. Întreabă cu *Baedeker*-ul în mînă de Dora Riparia. Conversație în latinește. Simposiu cu intermezzuri declamatorii :

Chi potrà della gemina Dora
Della Bormida al Tanaro sposa
etc.

și *Vaterland*.

O stîncă înflorită cu ginestre evocă figura nobilă și austeră a bolnavului fără nădejde Giacomo Leopardi. Hidroterapie improvizată în apă de izvor, sub privirile admirative ale unui căruțaș. Autorul nu pierde ocazia de a cita pe premergătorii lui Kneipp, între care Pindar și Sf. Francisc.

La Serra o scurtă odihnă meritată după atîta oboseală, într-o odăiță răcoroasă, cu miros de cearșafuri curate. Autorul face apologia vieții umile și sănătoase și citează pe Ariosto.

Lama Mocogno : deșteptare în cîntecul matinal al cocoșului ; Apenini ; Abetone — (civilizație internațională, grands

Hôtels, automobile, etc.) ; Bologna — Romagna și în sfîrșit Bellaria cu marea aproape, care face să susure plopii cu freamătul său răcoros.

Întrerup aici — cu părere de rău — această schiță a călătoriei panziniene. Am făcut-o pentru a arăta maniera scriitorului. De loc „subiecte", de loc acțiune. Toate cărțile lui Panzini sînt călătorii în libertate. Știi de unde pleci dar nu știi unde o să ajungi. Asta nu înseamnă că au un cusur. Înseamnă numai că interesul lor stă aiurea. Sînt unii care pretind că în primele scrieri Panzini ar avea însușiri mai mari de povestitor. Mi-e teamă că e ceva care înșeală. Întîi de toate stilul e mai lent, mai priveghiat, mai respectuos de normele clasice iar imaginile sînt analizate pînă la epuizare. În schimb, autorul, din discreție sau teamă, se ascunde. Asta face să se creadă că e mai obiectiv. Ceea ce face însă marea atracție a stilului panzinian e dimpotrivă o anumită atitudine hotărîtă, deși ascunsă cu șiretenie, un zîmbet discret, o înțepătură neașteptată, o înviorătoare nuanță lirică. Iată spre pildă în una din nuvelele mai vechi *La chieche di Noretta* (din *Le fiabe della virtù*) : Lelio, holtei neurastenic (putem să înțelegem mizantrop), merge la gară să-și primească o tînără rudă îndepărtată — funcționară la poștă — care vine să se întremeze aci, la mare. O primește fără afecțiune dar cu multă curiozitate. O scrutează cu ochii de la cap pînă la picioare, remarcă slăbiciunea deșirată și ochii stinși, face observații asupra martirizării tinereții actuale și-și închipuie că e de prisos să înceapă cu ea o convorbire mai veselă de vreme ce pare să nu fi fost niciodată înfiorată de voluptate, necum de iubire. Dezamăgire ! Ingenua Noretta n-a venit să se întremeze, ci să se întîlnească cu viitorul logodnic. „Bățul îmbrăcat" este și el îndrăgostit. În Lelio, mirat de acest suflet feminin a cărui precocitate și încăpățînare erotică nu le poate pricepe, văd pe Ginetto Sconer de mai tîrziu, din *Io cerco moglie*, în momentul cînd surprinde pe nevinovata Oretta trecîndu-și mîinile prin părul tînărului voluntar și introducîndu-i în gură o caramea. Tot miezul acestei nuvele este în scepticismul scrutător și batjocoritor al lui Lelio, adică al lui Panzini. Toate celelalte scrieri sînt la fel ; mai discret sau mai ostentativ, autorul își întinde umbra pe toate paginile. Se înduioșează, se scandalizează, ironizează, citează, comentează, reînoind la nes-

sfîrşit cîteva teme care au rămas aproape neschimbate : Italia, femeia, socialismul, modernismul. Prin ce taină reuşeşte autorul să acopere această sărăcie a concepţiei ? Naraţiunea panziniană nu te surprinde niciodată prin incoherenţă ; o urmăreşti cu simpatie în toată nestatornicia ei şi sfîrşeşti cartea fără să-ţi dai seama că putea să mai urmeze. Un suflu intern dă coeziune fragmentelor înlocuind interesul epic printr-unul nou : simpatia pentru personalitatea morală a autorului. Avea dreptate Renato Serra cînd zicea : „...În toată opera sa ceea ce este mai simpatic este tocmai el, Alfredo Panzini". În felul acesta se explică abundenţa operei. E de ajuns un fapt pentru a lua o atitudine şi nuvela e gata. În ultimul timp, acest schematism a fost exagerat pînă într-atîta, în graba poate de a scrie, încît „personalitatea" autorului începe să devie cam sufocantă cu aceleaşi veşnice procese făcute societăţii. Nu dispreţuiesc pe Panzini din această fază. E acelaş de altă dată dar cu prea multă încredere în eficacitatea scrisului. Ar fi nedrept să-l învinovăţim că iese din limitele artei făcînd excursuri de ordine morală şi politică. Ideile sale sînt la urma urmei banale şi le cunoaştem de mult. Interesul artistic îl constituie umorul şi ingenuitatea cu care autorul îşi susţine anacronicele sale păreri, caracterizîndu-şi eroii în lumina bunului simţ. Sub pretextul moralizării, ultimele volume sînt foarte scandaloase şi-şi datoresc succesul tocmai acestor sterile preocupări extra-estetice. Din această fază volumul cel mai reuşit este fără îndoială *Io cerco moglie*, de curînd tradus şi în limba franceză, cu un succes care distruge orice învinuire de tendenţionism. E un roman delicios în care sub motivul căutării unei soţii, ni se înfăţişează o galerie varie de domnişoare moderne, însoţită de cel mai misoginic comentar. Romanul dovedeşte nu numai eficacitatea umorului şi stilului lui Panzini dar şi anume rafinări nebănuite la acest întîrziat prieten al Retoricei.

Cea mai particulară noutate a lui Panzini este *cărturărismul*. Spiritul scriitorului nu este niciodată virgin în faţa impresiunilor. Din ascunzişurile în care stau tăinuite, reminiscenţele din cărţi năpădesc mereu comentînd faptul prezent. S-ar părea că viaţa nu e decît o retrăire, o reconfirmare a literaturii. Lumea e plină de umbre. E de ajuns să treci numai în goană pentru ca de pe orice colţ de munte sau cîmpie, amin-

tirile literare să se ridice ca un stol sperios de păsări. Rumoarea lichidă a Padului aduce sonorități de epopee, evocînd figura romanticului *Torquato*, pe *Aminta*, pe *Estensi* în castelul de la Belriguardo care nu mai e ! Pentru scriitor, fictiva Amintă e tot atît de vie, în viața ei fantastică, precum e și istoricul Torquato. Literatură și istorie se topesc într-o singură realitate, într-o singură fantomă a trecutului. Paginile infoliilor îngălbenite tremură deodată de un suflu de viață. Din *Orlando Furioso* iese afară o mare cavalcadă ; din *Gerusalemme* un plîns de frumoase îndrăgostite ; din *Odisseia* un parfum de mare albastră deasupra căreia se întinde cîntecul Circei, vrăjitoarea. Din *Divina Commedia*, zorile și un ciripit de păsări peste pădurea divină, deasă și vie.

Eroii se desprind și fug de pe file ; și iată apar cu aspecte confuze, între vis și realitate, pe pămîntul lor, pe drumul, pe ruinele castelelor lor.

Pe drumurile pe care astăzi automobilele ridică nori de colb trec în ființa lor ideală rătăcitorii de altădată, în timp ce în minte răsar versurile monotone ale lui Petrarca :

Ecco quei che le carte empion di sogni :
Lancilotto Tristano e gli altri erranti
Onde conven ch'e vulgo errante agogni.

Vedi Ginevra, Isotta e l'altre amanti
E la coppia d'Arminio che insieme
Vanno facendo dolorosi pianti.

— Literatură (adică pedanterie) zice cititorul.

„— O fi — răspunde Panzini — decît că această litanie petrarchistă care pare așa de monotonă, citită într-o școală cu registrul de clasificațiuni de o parte și școlarii în față, recitată cu glas tare pe cîmpuri, mergînd, face alt efect ! Acestea sînt flori vii !“

(Rîndurile de mai sus îmi stîrnesc un gînd : poate că nu e așa de nouă această vivificare a formelor literare. E în sîngele italian de la Dante pînă la Lorenzo de'Medici și pînă la Carducci, instinctul de confundare a istoriei cu prezentul, de inanimare a reminiscențelor. Panzini e doar mai rafinat și mai conștient de efectele stilistice ale procedeului.)

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

În fond, evocarea e o dovadă de rafinament și de mare emotivitate, nu de mai adînc spirit critic. Prin raportări ocazionale poți scoate efecte lirice din cele mai insipide versuri. Totuși, ce cald, cu ce solemnitate răsună în imensitatea priveliștii Italiei, versurile lui Pier da Medicina din *Commedia :*

Se mai torni a veder la dolce piano
Che da Vercelli a Marcabò dichina...

Ca să trăiești emoția acestor două versuri trebuie să simți cel puțin pentru o clipă solidaritatea cu pămîntul italian. Italienitatea lui Panzini este un mare merit pentru opera lui, un neajuns pentru universalitatea emoției estetice.

Retrăirea literaturii cu rezonanță universală este mai accesibilă. Spre pildă, paginile despre Leopardi sau despre Pascoli. Pe Leopardi bolnav și fără nădejdi îl evocă ginestrele, flori singuratice și meditative. Pe Leopardi tînăr, autorul îl caută la Recanati „*il natio borgo*" cu lume liniștită, care învăluie pe străini cu priviri curioase.

Deodată „la una din ferestrele mici printre garoafe, apăru un căpșor de tînără oacheșă și curios ca un cap de rîndunică deasupra cuibului. Nu știu cum un nume mi se înfățișă : *Nerina* și, pleoapele ochilor mei, care sînt ce-i drept foarte obosiți dar care nu mai plîng, începură să clipească pentru o fantasmă de iubire".

În acest exemplu e ceva mai mult decît dovada unei mari emotivități ; e simțul eternității artei în virtutea vieții care se reînoiește.

Pe Pascoli din *Myricae* Panzini îl retrăiește în micul cimitir din San Mauro unde se odihnesc rudele nefericite ale lui „Zvani", printre care Ruggero Pascoli, tatăl, adus într-o zi mort acasă de la „*cavallina storna*". Și din versurile lui simte ridicîndu-se mireasma proaspătă a cîmpurilor.

Cărturărismul panzinian nu este totdeauna liric, ci și umoristic. E drept că autorul vrea în chip conștient să fie așa, de multe ori însă e pedant din obișnuință. Asta în loc să strice, îi dă o savoare particulară de doctorală naivitate. Pedanteria constă în a cita și invoca într-o împrejurare oarecare autori clasici, mai cu seamă latini. Spre pildă : *nescio vos,* își zice

vrînd să evite prietenii din orașul din care fuge. „Peste puțin o să te odihnești și tu" prevestește unui coleg ; „*sicut et in quantum*" i se răspunde. Cutare frază începe doctoral „*verum enimvero considerînd* etc." sau se rezolvă în sentințe latine ca spre pildă aceasta împotriva maniei parfumurilor : *mulier bene olet quae nil olet.* Domnul Armuzzi îl întîmpină cu „*Tityre, tu patulare recubans sub tegmine fagi,* ai mai fost vreodată în Camacchio ? *In principium erat verbum,* adică era verbul. *Protagora* zice, *Hesiod* zice, *Homer* zice Αριστον το μεν υδωρ (strașnică e apa...)" strigă Panzini făcînd o baie rece și propune dictonul ca motto pentru hidroterapie. Te crezi într-o ceată de școlari strengari care-și parodiază textele clasice. Eroii panzinieni vorbesc ca de pe catedră. Beatus Renatus, inspector școlar, explică unei tinere profesoare natura sufletului :

„Sufletul" domnișoară vasăzică „vînt" : un suflu de vînt,

Mai ales Panzini își speculează cărturărismul în domeniul limbii latine. Cu vădită satisfacție încearcă să-și traducă gîndul în latinește, limbă pe care — cred — o cunoaște destul de bine, întîi fiindcă e italian și al doilea fiindcă e profesor și autor de manuale de limba latină. Citez un pasaj încîntător din *La lanterna di Diogene.* În drum spre Rubiera îl întîmpină un neamț roșcat care, după ce-i cere cîteva informații negăsite în *Baedeker,* îi propune să vorbească latinește. Între altele, autorul îi spune :

„*Noli in isto ostrogotica Baedeker quaerere Italiam, domine professor : hic nomina tuntum continentur ; anima rerum non continentur. Poetae nostri humanissimi erunt Tibi handbuch optimi : Dante, Manzoni, Carducci*".

Întrebat unde locuiește, neamțul răspunde după ezitări :

„*Domine professor, canpona ubi sum hospes, admodum humiles et misera est. Non more divitum et publicanorum, sed more clericorum errantum iter in Italiam suscepi, Philosophia in Germania tenuem victum parat.*" *Povera e nuda vai filosofia „scriptum reliquit Petrarca vester humanissimus*".

Limba latină și un vin generos înfrățesc pe teuton și pe italian. În această glumă școlărească văd și ceva mai adînc

și mai simpatic : obscura conștiință care a îmbătat pe bunii umaniști italieni, că limba latină este pentru Italia o limbă vie, care freamătă încă de tumultul amintirilor.

Lui
UMBERTINO PANZINI
fiu
August 1900 — Aprilie 1910
„*sum, es, est*" ziceai rîzînd :
acum nu mai zici nimic.

Acest epitaf pus ca dedicație într-un volum mai vechi, cu parfum îndepărtat de clase și zgomot de bănci și conjugări latine, mi-a spus mai mult decît multe alte pagini. Panzini e în fond un liric. Sufletul îi vibrează la cea mai mică impresie : amintirea scumpă a unui prieten mort, un vers reamintit pe neașteptate, o pasăre care ciripește, un prînz bun și un somn adînc în mireazma de levănțică a cearceafurilor, un cocoș care cîntă în zori, un cimitir cu crucile plecate și inundat de soare și de șopîrle. Și mai mult îl atrage tainica poezie a libertății, a libertății sălbatice, voite, cîștigate printr-un gest eroic de renunțare la cătușele așa zisei civilizații. Un lirism cîmpenesc și clasic care răsună ca o eglogă primăvăratică în foșnetul pedant al infoliilor. Lirismul lui Panzini ia deseori proporții retorice îngrijorătoare ; totuși efectul exagerat este repede distrus de însuși scriitorul printr-o observație sau o digresiune umoristică.

„Pomposa ! Mînăstire de la Pomposa ! ce nume înflorit ! cîte fantasme în jurul acelei ruini ! Guido di Arezzo, Giotto !...

„Dar nu ! mai bine să vorbim despre țipari și de prînzul domnului Felletti."

O idee de acest lirism amestecat cu umor (nota cea mai simpatică a lui Panzini) ne putem face din nuvela *Rosetta è morta, benchè sia viva.* Poate că vina acestei schițe este însă, ca în mai toate scrierile mai recente, o tendință către caricatură. De aceea citez o pagină din Panzini din faza dintîi, în care umorul alunecă discret fără să distrugă farmecul gingaș al emoției :

„Bunicii ședeau la gura sobei.

„El zise întinzînd mîna spre părul ei :

„— Dar știi tu, bătrînă prietenă, că părul tău, deși e alb to este încă frumos ? Trebuie să fi avut plete minunate, prietenă !

„— Prea tîrziu ai băgat de seamă, — răspunse ea zîmbind. În tr-adevăr erau frumoase și admirate. Eu însă pieptănam pletel frumoase numai pentru tine, în fiece dimineață, în odaia plină d soare, cu un pieptene de aur ; dar vai, tu pe vremea aceea era absorbit în cărți în căutarea *cauzei cauzante*. Eu nu știu dacă a găsit cauza cauzantă în atîția ani de studiu : dar știu că părul me a făcut călătoria spre țara zăpezilor, primăvara și soarele s-au trecut iar tu prietene n-ai băgat de seamă ; și deabia acum săruți părul me alb, care nu mai are viață.

„... Adu-ți aminte, rogu-te, de cîte ori nu ți-am bătut la ușă

„Cine e ? Ce e ? întrebai cu glas mînios.

„Nimic : eu sînt, nevastă-ta.

„Ce e, ce vrei ?

„Nimic : e soare frumos afară, nu mergem să ne plimbăm c copilul ?

„N-am timp ; nu mă tulbura ; tu întrerupi cercetările mele asupr *cauzei cauzante*. Nu răspundeai așa, dragă domnule, ți-aduci aminte Te încredințez că masa era pusă cu foarte multă căutare fiindcă n scăpa grijilor mele. Dar tu mîncai cu gîndul prin nori.

„Dansăm prietene ? Hai să ne jucăm de-a cine rîde mai mult

„Eu vroiam după prînz să-ți spun aceste vorbe, atît de veselă eram atunci și voiam să-mi arunc brațele în jurul gîtului tău : dar urechile și ochii tăi păreau întorși înlăuntru și nu m-ai fi auzit, nic văzut ! Și asta n-a ținut o zi, ci multe generații de trandafiri avură timpul să se perindeze în timp ce tu căutai *cauza cauzantă*. Haide acum nu mai lăcrima ; lacrimile bătrînilor rod sufletul ! azi e zi de sărbătoare și, dacă vrei, fă penitență onorabilă : sărută mîna tovarășei tale credincioase.

„El îi sărută mîinile și trase la sine acel chip pe care îl contemplă îndelung cu palmele deschise :

— Iată — zise — printre zbîrcituri disting liniile chipului tău tineresc, cînd m-am îndrăgostit de tine. Închid ochii și te contemplu iarăși.

„— Atunci erau mulți trandafiri pe pămînt. Soarele făcea să cînte greierii, iar luna privighetorile — zise ea cu tristețe."

(Il Sogno del Natale, Donné, Madonne e Bimbi)

E poate una din paginile cele mai suave din cîte a scris Panzini, plină de emoție ca o floare încărcată de rouă.

Adesea se strecoară în paginile lui o notă foarte caracteristică pentru acest scriitor socotit de mulți ca un sceptic : nota patriotică. Un patriotism modest, ascuns uneori sub aparențe de indiferentism, alteori declamator și cam sentimental, dar persistent și inevitabil. Nu e carte de Panzini în care să nu se exclame măcar odată în paginile ei : *Italia, Italia !* Dacă acest patriotism nu-l face să scrie cele mai bune pagini, e totuși reprezentativ pentru adîncul contact al scriitorului cu pămîntul. O neînsemnată rămășiță spaniolă din sudul Italiei sau figura galantă a lui Metastasio îi amintesc sfîșierea Italiei de Spanioli și Austriaci. Și repetă versul lui Filicaia : *Italia, Italia, o tu cui feo la sorte infelice dono di belezza !*

Rodnică pentru scriitor a fost atitudinea ostilă față de femeie. Față de femeia modernă !... Panzini nu e chiar un misogin deși unele uimiri ale lui în fața neînțelesei firi a femeii sînt deconcertante.

„Spune-mi, femeie, mărturisind sincer, care e taina sufletului tău, — care e conștiința ta ascunsă ?“ — invoacă el în gînd apariția pe plajă a unei mari actrițe cunoscute prin aventurile sale amoroase și avîntul pasional pe scenă. Și-și răspunde singur : „Suflet, conștiință, cugetare, umbră de preocupare interioară ? Dar nu ! Tu ești ca soarele care răsare, ca pămîntul care rodește, tu ești numai forță crudă !“

Venere care rîde și pătrunde peste tot. Cînd apare se prăbușesc mînăstirile călugărilor și sistemele filozofilor. Monstrul Polifem plînge și cîntă din cimpoi cînd vede pe Galatea ; Priam varsă sîngele poporului său pentru stupida Elena ; Leopardi strigă înfiorat cînd Venera îi atinge cărnurile cu piatra ei infernală. Această nedumerire încă amabilă Panzini a închegat-o în chip desăvîrșit în cîteva pagini din *Virginea ardentes (La Lant. di Diog).* E vorba de o fetiță foarte timidă, la un bal de copii pe plajă. După fiecare joc se refugiază fricoasă lîngă părinți. Dar ce dans precoce ! Înlănțuită ca o iederă de gîtul tovarășului de joc își mișcă în cadență și în religiozitate trupul subțire. A trecut numai un an și ce schimbare ! „Vîntul bătînd în rochiile subțiri, desena toată eleganța acelui trup de efeb, piciorul gol nu se ferea de spuma mării ; dar

cum îi străluceau ochii ; ce dilatate îi erau pupilele — de pe acum plecate și umbrite — ce amplă și puternică i se făcuse vocea și ce răsunătoare vorbele pe care i le răpea vîntul". Și încheie cu cîteva rînduri-sentință pline de poezia misterului :

„Acum du-te, întoarce-te la casa ta, pudică, la treburile domestice. Așteaptă ceasul legii care va suna și pentru tine și așteaptă-ți iubitul legal. Dar e ciudat cum natura se grăbește și cît e de precoce. Ea, marea forță, făcuse matură adolescenta în acea clipă care a fugit și nu se va mai reîntoarce. Ea însăși, devenită femeie, nu-și va mai aduce aminte !

„Pagina deschisă a vieții este frumoasă ; dar mai frumoasă este pagina sigilată."

Felul în care ne înfățișează Panzini pe femeie, acum, e înspăimîntător. Asta face succesul cărților în publicul mai ales feminin. Arta e mai redusă, dar nu se poate tăgădui autorului o mare finețe de nuanțe în bufonerie și unele modernități în stil, care oricît ar părea còpii voite, deci umoristice, revelă în scriitor o mare sensibilitate coloristică.

Noua generație feminină e mai întîi de toate incomplet dezvoltată fizicește. N-are sîni ! (Sînul nu mai e la modă). Asta mulțumește o anume estetică, dar compromite procrearea.

Domnișoarele de azi cu multe diplome n-au nici un fel de pricepere în gospodărie : „Unde mai găsești azi o fată frumoasă care să mature, să spele, să curețe prin casă ? Se mătură, se spală, se curăță pe ele însile."

În curînd aceste ocupații vor cădea în sarcina bărbaților, *(Macaroane cu sardele)*, femeii rămînîndu-i sarcinile sociale și exhibiția propriului nud. „De cîte ori o femeie își cere libertatea, face exibiția a ceea ce îi este specific ; țîțele, spre pildă." Sau :

„— ... domnișoară stai drept !

„— dar stau drept !

„— nu, stai strîmb !

„Domnișoara sta drept, însă în linie serpentină, cum e stabilit în ultimele jurnale de modă."

Pudoarea amorului, a expresiilor ? nu mai există !

„— Cunoşti iubirea ?...

„— Nu încă, doamnă.

„— Oh ! — răspunse ea cu uimire ca şi cînd ar fi zis : dumneata ignorezi gramatica lumii.

„— Ce vreţi ? erau atîtea de gîndit înaintea iubirii : mîncarea, cărţile, chiria casei...

„— Ah, eu trăiesc în iubire..."

Dar şi în iubire femeia nu mai vrea acum bărbatul de rînd ci *amantul magnific, omul aspru, Ulisse cu mîna dominatoare*. Şi nu se mai coboară pînă la umilul act al perpetuării speţei : ruinează pielea. Căsătoria îi repugnă : să fii proprietatea unui om, mai mult obiectul de plăcere al unui singur om ? Obositor.

Dar alături de această temă Panzini speculează cu umor pe aceea a modernismului în artă şi în viaţa socială. Îşi rîde mai ales de hieratismul dannunzian şi de snobismul claselor culte. Iată spre pildă o domnişoară : cu botul ascuţit ca de şoricel, cu doi ochi mici şi albaştri, drepţi, transversali. Pieptănătura şi îmbrăcămintea aproape monacală. Merge cu paşi de elastic, în danţuri susultorii foarte folositoare pentru cultura istorică fiind dansurile Salomeei, Cleopatrei, Sibilei şi Sfintei Tereza.

Vocabularul, între altele, este de nerecunoscut. Spun vorbe stranii care dau ameţeală : *cerebral, amoral, volitiv, androgin, futurism, estetic, mecanic, dioniziac, mimo-plastic*. Firească şi socialismul şi-a atras ironia lui Panzini care nu vede în el decît un fenomen de echilibrare socială. Regretă vremurile cînd te sculai fără să te întrebi îngrijorat dimineaţa :" e grevă ? funcţionează poşta ? merge tramvaiul ?"

Acum toate aceste antipatii se explică astfel. Panzini nu e un sceptic ci din contră un om cu sufletul sănătos şi încrezător în viaţă. Dar e un întîrziat. A întîrziat în vîrsta reală (are vreo 60 de ani) sau s-a rătăcit printre cărţi uitate de generaţiile actuale. Se entuziasma de Carducci, sau de Bojardo în vremea cînd D'Annunzio era la modă. Panzini e din rasa lui Carducci şi Pascoli, refractar civilizaţiei înaintate, un romantic burghez. Visează vremurile eroice de altă dată ca Matteo Maria Bojardo şi Torquato Tasso, dar preferă isprăvile

în imaginație, la umbra tihnită a gospodăriei. În privința asta simpatizează cu Ariosto :

In casa mia mi se meglio una rapa
ch'io cusca, e cotta su'n stecco m'inforco
e mondo e spargo poi diaceto e sapa
che all'altrui mensa tordo, starna e porco selvaggio.

Și adesea disprețul lui pentru snobism se vădește în direcția alimentară :

Acele *flans,* acele *suprêmes,* acele *vol-au-vent* toate lucrurile *en belle vue* și sosurile îl atrăgeau puțin.

„— Un rasol bun ! o friptură bună ! niște tăeței buni ! zicea cu un aer satisfăcut."

În femeie Panzini caută ființa în stare de a deveni mamă și o bună gospodină. Cea mai simpatică femeie din opera lui mi-e teamă că este octogenara mătușă, stăpînă a purcelului și providență a umilei căsuțe de pescar.

Humorul panzinian se naște din această uimire pe care o pricinuiește viața modernă în ochii neobișnuiți decît cu lumea fantastică a trecutului. E umorul șiret și malign al atitudinei morale, conservatoare, al *inadaptabilității,* amestecat cu melancolia „*del buon tempo antico*".

Stilul lui Panzini este un ciudat și reușit compromis între clasicism și modernism. Ridicat pe scheletul discret al Retoricei, capătă o remarcabilă savoare modernă prin parodierea scriitorilor ultra-moderniști, pe de o parte, dar mai ales prin calitățile indiscutabile de notare. Rafinată, fără să pară la prima vedere, opera lui Panzini relevă o mare bogăție de senzații împinse uneori pînă la indiscreție, alături de un realism ce cade cîteodată în cinism.

Tot farmecul consistă în ceva ce autorul ascunde, într-un zîmbet răutăcios, într-un echivoc care nu rareori, mai ales în timpul din urmă, este exasperat pînă la distrugerea înțelesului într-o sfărîmare continuă a frazei prin comentarii personale.

Asemănat de unii cu Anatole France, Panzini n-are comun cu el decît cărturărismul și natura neconstructivă a operei lui. Față de primul, sceptic, răutăcios și uscat în strălucirea pompoasă a stilului, Panzini e un liric sănătos, care rîde —

aș zice, fără să-l cobor — cu umorul și bunul simț al poporului în fața noutăților scandaloase.

Notă. Acest articol scris în 1924 și foarte puțin corectat stilistic mi se pare azi prea entuziast și oarecum sentimental. Acum prefer literatura solidă de observație (Balzac, Stendhal, Flaubert, Tolstoi) și speculația ideologică adîncă. Totuși Panzini reabilitează figura pedantului și intră foarte bine la sectorul filistinilor, fiind rudă cu „*Der Gelehrte*" al lui Tieck care emenda pe Quintilian. Însă acela avea oroare de natură, în vreme ce Panzini umblă cu bicicleta. Într-asta seamănă cu Calistrat Hogaș al nostru, alt profesor liric și peregrin. Anatole France, Panzini, Hogaș, sînt eruditi sensibili, virginali sufletește, cu toate aerele lor teribile, oameni care caută nu arta în natură ci natura în artă și care pentru fiece eveniment al vieții lor scot un citat memorabil.

Magie și Alchimie

O idee despre gîndirea magică ne putem face din analiza simplificată a operei lui Cesare della Riviera, *Il mondo magico degli Heroi* (1603, 1605) republicate de filozoful italian G. Evola [1], precum și din profundul studiu al acestuia din urmă *La tradizione ermetica nei suoi simboli nella sua dottrina e nella sua „Arte Regia"* [2]. Atîtea alte opere despre sistemele esoterice sînt foarte adesea superficiale, combinate cu extravaganțe proprii autorului sau ieșite dintr-o intenție de mistificare a cititorilor.

În primul rînd cosmologia alchimiștilor e a unui sistem emanatist după care factorul divin coboară în trepte pînă la limita haotică. Treptele pot fi reduse la patru : 1. Lumea eternă și divină, supracelestă și inteligibilă : spiritele angelice și mințile slobode ; 2. lumea eterică : corpurile celeste ; 3. drojdia primelor două : lumea elementară (pămîntul) ; 4. Omul.

Cu privire la om e de observat că el nu provine din lumea supracelestă, ci din divinitatea însăși, fiind o proiecție a acesteia, o oglindă a creației. Omul este un microcosm. „Nu e nimic în Dumnezeu care să nu se regăsească în om. Deci cine are cunoștință de sine, va cunoaște toate lucrurile în sine" (Agrippa, *De occulta Philosophia).*

„Omul adevărat este deasupra lor (a ființelor cerești) sau cel puțin egal lor. Căci nici un zeu nu-și lăsa sfera sa spre a veni pe pămînt, în vreme ce omul se ridică în cer și-l măsoară. De aceea îndrăznim a zice că omul e un zeu muritor și că un zeu uranic e un zeu nemuritor" (*Corpus Hermeticum,* IX, 4).

Al doilea aspect izbitor al magiei este hermetismul hieroglific. El e determinat și de „legea tăcerii" care comandă o

[1] Bari, Laterza, 1932.
[2] Bari, Laterza, 1931.

transmisie orală dar şi de o mentalitate specială. Omul premodern — observă Evola — era astfel constituit spiritualiceşte încît orice percepţie fizică avea simultan şi o componenţă psihică ce-i dădea o „semnificaţie". Mai clar, se suprimă aci distincţia între Eu şi non-Eu, care domină percepţia realităţii din ştiinţa modernă. Omul de ştiinţă surprinde un grup restrîns de relaţii din lumea fenomenală, alchimistul cunoaşte numai atunci cînd are o viziune analogică totală a Cosmului şi cînd aşează fenomenul la locul său pe scara creaţiei. El, microcosm, procedează ca Divinitatea însăşi, determinînd linia genetică spirituală a oricărui moment. Ieroglifele, simbolurile nu sînt simple semne convenţionale, ci asemeni legilor ştiinţifice, raporturi reale, însă nu între fenomenalităţi ci între momente de pe scara cosmică. Atunci cînd Dumnezeu a făcut lumea a dat nume lucrurilor, cuvintele sînt dar coordonate universale. Aurul e un simbol pentru soare, dar fiindcă aurul este realmente un precipitat terestru al soarelui, soarele e un simbol al spiritului suprem, dar fiindcă realmente este un grad cosmic foarte apropiat de lumea supracelestă. Pentru profan cuvîntul „aur" corespunde unei percepţii reduse, pentru iniţiat este indicaţia filiaţiunii solare. Feluritele organe ale trupului uman (Gichtel, *Theosophia Practica*) sînt notate cu ideograme hermetice astrologice, pentrucă într-adevăr aştrii participă la componenţa lor. Într-un cuvînt, simbolul arată structura reală a unui lucru, locul lui în ordinea spirituală.

În fine, caracterul simbolurilor, utilizate ritual, e de a fi necesitante. Cînd în lumea fenomenală descoperim legea fierberii apei, putem provoca fierberea apei. De asemeni în magie, posedînd simbolurile, ajutaţi şi de faptul că omul-microcosm e o monadă concordonată în totul Divinităţii (exceptînd o anume obtenebrare de origine materială) care printr-un proces de tonificare spirituală poate participa la creaţia, mereu actuală, putem provoca schimbări de poziţii cosmice. Cuvîntul nu e un simplu mijloc uzual de comunicare, el este Verbul divin, operant. Ars Regia este o ştiinţă reală, învăţînd transmutaţia concretă de pe un plan pe altul al creaţiei, nu o simplă filosofie mistică.

Avînd în vedere cele de mai sus, spre deosebire de omul de ştiinţă care se mulţumeşte cu un sector redus al realităţii,

magicianul trebuie să fie inițiat în sistemul integral de analogii. Misiunea lui nu e de a explora un cîmp de fenomenalități, ci printr-o exaltare a microcosmului său spiritual, să ajungă, asemeni lui Dumnezeu, la un prospect întreg al Creației. El parcurge prin Arta magică, analogic, același drum străbătut de creație. De aceea inițierea lui se face în șase zile.

Iată acum un plan tipic de tratat alchemic. La început omul fu pus în Paradis, dotat cu liber arbitru, neafectat de natura particulară, lîngă arborele vieții. A urmat păcatul și izgonirea. Cu toate acestea omul iluminat de razele înțelepciunii increate vede mistic imaginea reală a pomului vital (arborele mistic sau al doilea arbor al vieții). Acesta este un „vas, matriță și fundament al tuturor elementelor ; el e obiect, subiect și receptacul al tuturor razelor și influențelor cerești ; el conține în sine semințele și virtuțile seminale ale oricărui lucru ; el e mereu fecundat de elemente și de Ceruri și de aceea e producător al tuturor lucrurilor puse în această lume inferioară ; este, în act, vegetal, mineral și animal, e supremul leac al trupurilor omenești ; și, în sfîrșit, este centrul, fundamentul și izvorul tuturor făpturilor corporale și sensibile. Arborele este deci o forță vitală unică și invizibilă ; este Pămîntul (Hera), Femeia divină (Istur, Tommuz, Cibela etc. Natura). Mama universală, Materia."

Magie înseamnă știința „care ne învață să scoatem la lumină (să extragem, de unde „artă spagirică") din tenebre toate virtuțile risipite și semănate de Dumnezeu în toate părțile lumii", să extragem „mercurul pur". Ea propune șapte distilații, șapte spălări în Iordan, trecerea prin șapte stări deosebite ale lui Mercur pînă la starea aur ; reintegrația solară, nașterea eternă, adică descoperirea pietrei filosofice. De reținut că, esoteric, toate aceste simboluri (tenebre, Mercur, aur etc.) valabile cosmologic, sînt susceptibile de a fi interpretate în termeni de psihologie transcendentală. Deci magul tinde să-și elibereze corpul astral de cel empiric, să se prefacă în Dumnezeu printr-o concentrare asupra intelectului său. El este un „erou" fiindcă descoperă tezaurele ascunse în mamă-sa, Hera-Junona, un spirit activ în căutarea soarelui din care e constituit, un bărbat.

Pământul vulgar nu este adevăratul element terestru ci element elementar, impuritate. Ca să „extragi" pământul magic vei căuta „răsăritul". „*Orientem* (zice Tritemiu) *hic velim intelligas, non ubi sol qualibet die oritur, sed eum locum, in quo a principio creatus est.*" După unii e în „Marea Roşie" (adică în sîngele conţinător al principiului caloric), oriunde, într-un cuvînt, se poate intui factorul solar. Alchimie, vrea-săzică a te orienta după soare, solarizare. Intrarea în peştera lui Mercur sau în Pământul eroic poate fi oriunde sînt Pigmei, Gnomi, Vulcani, Salamandre, paznici ai metalelor, ori Silvani (paznici ai pietrelor preţioase), Nimfe (Undine) marine ; unde dar originea supremă a fenomenelor e vizibilă „ochilor minţii". Centrul adevărat al pământului e Mercur, echivalent al mercurului metalic, simbol al Terrei ca forţă vitală, operînd în plumb, adică în Saturn (în fond un „aur invers", degradat). Eroul urmează să extragă Mercurul divin din pământ, adică aurul implicat în el. În om, Mercur este vehiculul eteric, care uneşte sufletul descins de sus prin sferele celeste cu corpul material şi coruptibil. Ieroglifa mercurială însăşi denotă esenţa sa medianică.

Distingem sus luna şi soarele, crucea, simbol al celor patru elemente, şi semnul Berbecului. De asemeni am descoperi, (analizînd) şi celelalte planete, dovadă că Mercur conţine în sine cele opt ceruri, constituind lumea eterică, precum şi lumea elementară a crucii. Semicercurile Berbecului, închise, dau simbolul Cerului stelelor fixe, numite de Platon focurile eterne. Berbecul e dar hieroglifa focului triplu, a sulfului, şi în ultimă analiză tot a soarelui. Dacă întoarcem acest semn

obținem semnul Taurului, adică al Lunei. De asemenea, prin înclinare

dă

alpha, în vreme ce berbecul devenit taur e un omega

Așadar în hieroglifa lui Mercur se cuprind alpha și omega, începutul și sfîrșitul a toate. În Mercur, prin urmare, Soarele se cunună cu Luna, aceasta solarizîndu-se. Analizînd crucea găsim în ea, după cum o privim, un binar (linii încrucișate ; o linie verticală virilă și una pasivă, feminină) ; adăogînd punctul obținem cele patru elemente (apa, aerul, focul și pămîntul). În acelaș timp crucea

e simbolul cifrei zece, care tăiată în două dă

Acest V, culcat, dă lumina, esenţa divină

L

Împerechind termenii obţinuţi avem

LVX

Lăsînd la o parte alte subtilităţi, vom reţine semnificaţia metafizică a numerelor. Numărul „eroului" nu e numărul vulgar, ci acela ocult, hieroglific, *Cognito numero, cognasces qualiter notitia omnium rerum per illum habeatur* (Artefio, *Libro dei Segreti*). Zece, bunăoară, reprezintă numărul perfect, ideea tuturor lucrurilor, după Pitagora, iar după Cabalişti cele zece trepte divine *Sephiroth* ale Cosmului, ordinele angelice etc.

Prima zi a fabricării lumii magice constă dar în producerea luminii magice prin matrimoniul lunii şi soarelui, împiedicaţi să emită raze de către corpolenţa terestră, luîndu-se ca punte de trecere crucea. Sau mai simplu, iniţiatul exaltă soarele şi luna din sine (aurul şi argintul în termeni metalici) oprimate de carnalitate. De la o stare de stabilitate simbolizată prin „piatră", de la starea individuală *(Eu)* prin dizolvare, trece la una mai subtilă, încă informă *(Apă, Mercur)*, pe care urmează s-o fixeze mai tîrziu într-o nouă „piatră", aceea filozofică.

Soarele (mintea) şi luna (viaţa) sînt dubli : individuaţi în omul corporal, inferiori, şi supraindividuali, superiori (sîntem pe terenul psihologiei transcendentale). Cuplul superior reprezintă „cerul" (şi străbătînd analogiile), apa cerească, Mercur, spiritul sufletului lumii, răspîndit în corpuri, formă pură şi invizibilă, Quintesenţa, al cincelea element de o materialitate purificată, apă transcendentă, licoare de Lunaria, Luceafărul, apă arzătoare. Apă de viaţă, *Aqua vitae*, aur (e un aur metalic, opac ; şi unul magic ; corp spiritual şi spirit corporal), lumină a Naturii, sînge uman, menstrual (extras din „pămîntul magic"

adică din corporalitatea noastră transcendentă, corespunzătoare Eului absolut), lapte de fecioară (de Lună), Acvilă zburînd spre soare, sare, sulf secret, tartar magic *id est* ardoare, dragon (pămînt magic), leu, ou (cu patru elemente), vin, oțet, miere, mană, magnezie, Celodonia (buruiană verde cu suc lăptos), vultur (adică foc = caldaicul ur). Latona (pămîntul magic, fiica a lui Saturn) însoțită cu Jupiter și gonită de Hera Junona (materia universală) a născut pe Apollo și pe Diana (soarele și luna) în insula Delos, deci în mijlocul apelor, adică în cerul magic. Latona e pămîntul ceresc care naște din cerul-apă firmamentul compus și el dintr-un pămînt sfînt, fără pămînt. Firmamentul este dar apă congelată asemeni cristalului, foc frigid, frigiditate focoasă. Prin coagulare se înțelege fixarea elementului volatil, suprasensibil (după o operație de separare, de dizolvare) incorporare pe un alt plan. În prima zi s-a extras din pămînt lumina magică, în a doua zi s-a congelat cerul în chipul „firmamentului".

Avem acum un cer masculin și un pămînt magic feminin, stabilizat în firmament, fiecare reprezentat prin cîte un soare și o lună. A treia zi spagirică constă în unirea Cerului cu pămîntul hermetic care se produce prin două simboluri înoite ; Soarele (cer focos) și Luna (firmament aquatic). Luna se solarizează, apele de sub ea se zvîntă, apare pămîntul, care, setos, cere ploaie, începe viața vegetativă (luna e un depozit seminal), simbolizată prin verde. smaragd. Din nuntă, rezultă din nou un soare și o lună care ilumineză pămîntul, ceea ce sub specie interioritatis înseamnă că spiritul inițiatului, corporificat în ziua a treia, se simte reiluminat într-a patra.

În a cincea zi este fabricarea ordinei celor patru grade fizice : mineral, vegetal, animal, inteligent. Apoi „copilul" gustă din nou din laptele matern, dintr-un ferment, și moare. Urmează o „eclipsă" prin alterarea fetidă a naturilor celeste și elementare. Este așa zisa moarte alchemică, ce poate fi provocată chiar prin toxice stupefiante, un soi de „experiență abisală". Eroul a împins disoluția pînă ce cunoașterea regimului lui Saturn a devenit o experiență trăită, cunoscînd nigredo, putrefacția hermetică, neantul. Urmează regenerarea. Eroul capătă sufletul exuberant al „patrupedelor" și se îndreaptă, adult, spre Luna maternă (argint, alb) și după fixarea acesteia spre tronul

solar, patern. Atunci devine „omul nostru", lume magică şi microcosm.

Astfel se împlinesc cele şase zile spagirice. Acum eroul are viziunea spirituală a speciilor, sub forma unei metamorfoze continui (apă — pămînt — metale — pietre preţioase — iarbă — cal — om — pămînt — leu — etc.), indiciu al întrepătrunderii formelor în baza unui substrat comun. Aceste forme magice sînt reale, fiindcă microcosmul participă acum direct la procesul cosmic. În fine, după prinderea tuturor speciilor elementare şi celeste care constituie corpul Universului se formează corpurile perfecte fără corporalitate, în chip de ghiaţă lucioasă şi translucidă. Aceasta e lumea îngerilor, a „minţilor slobode".

Urmează acum efectele practice ale ştiinţei, în număr de 12. Eroul devine „fericit", capabil ca şi Dumnezeu. Sufletul poate prezice evenimentele viitoare ca unul ce conţine în sine şi cauza lucrurilor. El poate folosi puterea metalelor celificate, preparate magic să primească influenţele constelaţiilor corespunzătoare. Piatra eroică, filozofală, este însăşi lumea magică, microcosmul solidificat, inclusiv metalele magice. Eroul cunoaşte puterea pietrelor preţioase (smaragd, diamant, coral, etc.) nu a celor naturale ci produse pe cale alchemică, descoperă o nutriţie vitală, o ambrozie şi un nectar ; el se poate regenera mereu prin corpul incoruptibil şi ceresc şi obţine efecte macrobiotice, ba chiar ucide moartea comună, rezistînd pînă la a doua moarte a judecăţii finale (concesie făcută cenzurii bisericeşti). Alchimiştii socoteau că nu vor scăpa de somnul etern decît cei care din viaţă vor şti să-şi transpună conştiinţa într-o lume superioară. Numai sufletele ce devin „demoni" sînt nemuritoare. Regenerat în nemurire, eroul nu mai trăieşte ca o funcţie a trupului ci-şi face din trup o funcţie a spiritului. Legenda ubicuităţii temporale şi spaţiale a alchimistului e răspîndită. Cagliostro (Evola, p. 225) afirmă : „Nu sînt din nici o epocă şi din nici un loc ; dincolo de timp şi de spaţiu, fiinţa mea spirituală trăieşte eterna sa existenţă, şi dacă intrînd în raiul gîndului meu reparcurg cursul vîrstelor, dacă întind spiritul meu spre un mod de existenţă departe de cel pe care-l percepeţi, devin ceea ce doresc. Participînd conştient la fiinţa absolută îmi rînduiesc acţiunea după mediul care mă înconjură : ţara mea e aceea în care îmi opresc paşii momentan... Sînt acela

care este... liber și stăpîn al vieții. Sînt ființe care n-au îngeri păzitori : eu sînt unul din ei." Eroul profesează o medicină perfectă cu acțiunea directă sau asupra spiritului, vindecă bolile demonice, are puteri asupra lumii vegetale (un pepene poate ieși din sămînță și deveni matur într-un ceas), face transmutația metalelor, fie în chip fizic scoțînd aur din metalele de rînd, plumb, aramă, dată fiind substanța lor comună, fie pregătind aurul spiritual, sufletul stabil. Unii, prin proiecția energiilor lor vitale, au făcut un om artificial, un homuneul. Etc.

Într-o formă și mai simplificată putem reduce inițierea magică în acești termeni :

La început eroul află că lumea materială (Hera Junona) e un cer precipitat în tenebre, în plumb (Saturn, fiul lui Uranus și al Geei). Deci încearcă să separe pe Mercur, simbolul filiației planetare a pămîntului. Astfel descoperă „pămîntul magic".

Pămîntul magic e în fond echivalent cu firmamentul stelar, fiind aceeași substanță însă degradată. Acum eroul urcă pe treapta imediat superioară firmamentului, care este Cer congelat, născut din Jupiter și Latona (pămînt magic : în alchimie natura naște natură).

Firmamentul numit acum Lună (argint) este depășit spre treapta imediat superioară, spre cerul magic, focos, aurifer, simbolizat în soare. Luna se însoțește cu Soarele, se solarizează și eroul a căpătat noțiunea că e microcosm.

După aceste distilații, eroul, atingînd stadiul de spirit pur, vizionează din nou universul dinlăuntru în afară, adică din absolut spre concret, descoperindu-i structura, recreîndu-l în unison cu divinitatea.

Dar ca să fie mai sigur de tăria nouei pietrificări, înfruntă moartea, spre a putea apoi să se regenereze definitiv.

Alchimistic, eroul a extras din plumb mercurul, din mercur argintul, din argint aurul, care e piatra filozofală. Drumul alchimic de la un capăt la altul e notat prin hieroglifa : vitriol.

*

Arturo Onofri (1885—1928) e un poet care n-a avut succes și această rezistență a opiniei publice se simte în paginile sale de teorie artistică, în care încearcă să se explice. După moartea

lui, precum arată bibliografiile, alții au continuat a-i publica versurile și, între 1929 și 1935, au apărut patru culegeri postume. Deci poetul a interesat.

Care este punctul de prospecție al acestei lirice, înțelegem dintr-un volum de metafizică artistică, apărut în 1925, *Nuovo Rinascimento, come arte dell'Io* [1]. Obsesia Renașterii este pentru Italia artistică de azi, suferind de un anume complex de inferioritate, de altfel nemotivat, similară cu obsesia epocii lui Racine pentru Francezi. Bănuim îndată că autorul visează o nouă Renaștere italiană, avînd la bază o experiență integrală a vieții și o desăvîrșită expresie a personalității. Așa și este pînă la un punct. Dar Onofri pleacă (și desigur are drept călăuză numeroasele studii originale ori traduse apărute în acei ani despre *Quattro* — și *Cinquecento*) de la conceptul de *Eu magic* și încearcă să reactualizeze pregătirea „eroică" în materie de artă. Pare a nu mai fi îndoială că o înrîurire hotărîtoare a exercitat asupră-i Giulio Evola (care-l și citează) prin al lui „idealism magic". Volumul lui Evola despre „tradiția hermetică" este posterior, deci informațiile alchimice, bătătoare la ochi, ale lui Onofri sînt căpătate prin efort propriu. Chestiunea aceasta a izvoarelor e cu totul secundară și n-ar putea-o rezolva decît cine ar cunoaște cronologia reală a operelor respective (prin reviste și conferințe). Poetul confirmă în special admirația pentru Novalis și Steiner (acesta din urmă, teosof german, foarte tradus și deci gustat în Italia" [2]. Este hotărît că Onofri nu e un filozof și cartea sa e cam naivă și verbioasă, document de speculație de calitate secundă. Dar în fine e vorba de a descoperi criteriul unui poet.

Onofri începe prin a face o observație generală, care coincide cu o curentă teorie a culturii, că arta este spirit obiectivat. Însă el ia noțiunea de spirit în sens absolut hegelian. Și în același sens, descoperă etape în obiectivarea Spiritului în cîmpul restrîns al artei. La început spiritul e cu totul obiectiv, străin de conștiința artistului, care se lasă invadat de el în momente

[1] Bari, Laterza.

[2] De pildă Dr. Rudolf Steiner, *Problemi Spirituali*, Lanciano, Carabba, 1938. Act listă a altor opere traduse în italienește.

de inspirație, fără nici un simț critic, deci fără participare. Operele, delirante (în sens platonic) din acest studiu sînt impersonale. Onofri referă o anecdotă despre Petrarca. Acesta oferă cui îi cere opera lui Dante *De Monarchia*. Cînd însă i se observă că adevărata operă a lui Alighieri este *Commedia*, protestează : „*concludendo che a lui pareva che quello libro di Monarchia si dovesse e potesse bene intitolare a Dante, ma la Commedia piuttosto allo Spirito Santo che a Dante*", și citează :

> ... „*Io mi son un che quando*
> *Amor mi spira, noto, e a quel modo*
> *che ditta dentro, vo, significando*"
> (Purg., C. XXIV, vv 52—54).

În prezent, poezia este toată o expresie a eului limitat uman (aspect și acesta al spiritului divin dar ignar de calitatea sa). Arta e acum curat obiectivă și terestră „nici teologică, nici alegorică, nici îndreptată să trateze arcanele Spiritului, ci atentă numai asupra lucrurilor umane și naturale, fără vreo bănuială a originelor sale divine, a misiunii sale trecute și a puterii sale sociale, teoretice și teologale."

Și care ar fi în viitor drumul artei ? Să încerce din nou a da expresia obiectivă a Spiritului, pornind însă de astă dată în chip critic din interior, făcînd ca Eul individual să regăsească legătura cu Eul universal (să devină microcosm, în termeni magici). Acest element spiritual care era înainte exterior omului ; simplu vas de electțiune, devenit acum inspirator dinlăuntru va trebui să exprime din nou (ex-premere), va trebui să se nască din nou (deci aceasta e „Renașterea" în direcția alchimică notată de Cassirer) și să trăiască în fața noastră obiectiv. Cu alte cuvinte de aci înainte, autocunoașterea n-ar mai fi analiza subiectului empiric, ci cunoașterea prin microcosm a Obiectului. Onofri mai adaugă că tendințe de „expresionism" obiectiv se zăresc încă de pe acum la unii artiști. Fabricînd un cuvînt după formula „bovarism", numește act „baptistic" orice orientare în direcția de mai sus (Ioan Botezătorul a precedat pe Isus. Cam ingenuu !).

De bună seamă, că traducînd totul în limbaj artistic, urmează că Onofri recomandă o artă de „cunoaștere" (deci e în

unison cu Claudel și cu atîția alții care disting între *animus* și *anima*). Va fi aceasta o poezie filozofică, de concepție ? Nu. „Noi vom cunoaște Spiritul organic ca viață reală, nu-l vom *gîndi* doar pe calea conceptelor filozofice." De altminteri sensul curent estetic al „cunoașterii" este acela al contactului nemijlocit cu lucrul în sine. Asta înseamnă că poetul va avea viziuni în care se va simboliza „realitatea suprasensibilă". Și poetul egotist are viziuni, însă fenomenale, fără semnificație metafizică, simple imagini. Va fi vorba de o altă „fantezie" care crează în spiritul divin noui forme și creaturi, fără a se mărgini doar la reproducerea celor existente, care, nu-i vorbă, sînt și ele, cosmologic, o atestație a fanteziei divine. Revine aci dar ideea alchimică, scumpă de altfel oamenilor Renașterii, a omului continuator al operei divine, a omului-demiurg. Numai că totul e o iluzie speculativă. Cu sau fără teoria de mai sus, adevăratul artist e un agent de îmbogățire formală a lumii terestre. Dar, în orice caz, să mai dăm un citat rezumativ al acestor idei : „Imaginile pe care le scoate din interioritatea sa aparțin conținutului și formei universului spiritual, întrucît omul nu e altceva decît univers și istoria universului care s-au făcut om individual și istorie individuală (Cam naiv !). În acest om individual și în această istorie a sa este *realitatea obiectivă* a lumii, ca un cosm prescurtat, iar artistul nu are nevoie să tragă de la lumea din afară, prin simțuri, cunoașterea lumii, ci numai incitații și verificări ale realității sale interioare. El cunoaște lumea prin și în sine însuși. Nu zic că artistul nu trebuie să mai privească exteriorul sau că trebuie să-l nege ori să se dezintereseze de el. Dimpotrivă, va privi la lumea din afară ca la propria sa lume interioară concretizată în ființe obiective care i se înfățișează ca exterioare, dar, care în realitate nu sînt exterioare. Ființele și faptele lumii înconjurătoare nu sînt decît *imaginile* vii ale interiorității sale amplificate : ale interiorității sale cosmice." Practic, toate acestea dau un unghi de vedere foarte apropiat de cel al lui Lucian Blaga. Poezia nu mai e o descripție ca un pastel de Alecsandri, ci o viziune hieroglifică (adică cu elemente împrumutate lumii materiale) a Spiritului, o hartă a corespondențelor și analogiilor cosmice.

Onofri insistă asupra spiritului critic ca agent al noii arte. Prima fază, clasică, era complet acritică, pasivă ; a doua fază, modernă, este și ea lipsită de reacțiune critică întrucît se supune unor comandamente estetice externe, ieșite dintr-o observare a frumosului ca pură materie. Artistul contemporan intră slugă la stilist. Dimpotrivă, artistul renăscut are nevoie de spirit critic, pe de o parte pentru a se reapropia de Spirit care nu mai coboară singur, pentru a cunoaște calitatea sa de microcosm, pe de alta spre a se elibera de prejudecățile stilisticei tradiționale. Într-un chip, Onofri reeditează teoria lui Schiller a naivității și romanticității. Odată artiștii puteau exprima cu inocență Divinul, azi au nevoie de inițiere și efort. Onofri apasă asupra factorului „voluntar", arta fiind dar un fel de „artă regală", „instrument de auto-revelație spirituală", prin care se recunoaște în lume „*un gigantesco alfabeto espressivo*" (din nou limbajul magic). Artistul se cade să fie conștient de sine însuși, metoda revelației se învață. Arta e „a face" o cucerire și tradiția e un cuvînt gol (Onofri e un fel de Nichifor Crainic fără tradiționalism).

Caracteristică e și opinia poetului despre „cuvînt". Cuvîntului i se dă prestigiul verbului divin, puterea plastică. Se admite că limbile naționale nu sînt decît dialecte ale unei unice limbi divine. Dumnezeu a creat lumea vorbind, microcosmic poetul repetă actul creator, perpetuînd verbal archetipii printr-o percepție intraacustică a Cuvîntului sau Verbului. Experiența intimă a poetului constă nu în naționalitatea cuvintelor ci în valoarea metafizică a sonurilor, și poezia, după o expresie a lui Novalis, e o logologie.

Întrucît privește pe cititor sau pe critic, aceștia trebuie să repete și ei efortul. Pasivitatea, judecata goală de gust nu ajung. „Fiece cititor va fi deci chemat să lucreze poetic." Critica este dar reelaborare. Gîndul lui Onofri e din sfera alchimiei. Inițiatul, „eroul" reface invers, de jos în sus, procesul creației divine, criticul va avea să parcurgă și el invers procesul creației artistice, care la rîndu-i nu este decît o diagramă cosmică. În scurt, criticul înainte de a se grăbi a da judecăți de gust, trebuie să se așeze în centrul contemplativ al poetului, să-i prindă tehnica de „cunoaștere".

Într-un articol postum publicat în *Beltempo*, 1940, Onofri revine cu denominațiuni mai propriu tehnice ale momentelor artistice. Arta nu este emoție, nu e reprezentare, nu e intuiție. E numai „creațiune de raporturi expresive", constă adică dintr-o „noutate de raporturi", în care se înțelege, sînt negate orice „conținut" și orice „formă". E un pur „joc de raporturi". Orice interpretare logică a faptului artistic n-are sens. Materia se ia „în funcție de simbol spiritual". Poezia e pur element verbal (deci : „cuvinte potrivite"), pictura pur element coloristic. (Sînt mari contraste cu spiritul adevărat demiurgic al Renașterii.) Arta e o „deformație" (altă invenție nominală !), prin care poetul în loc să „redea" (sic : *rendere*) un obiect, se slujește de el spre a-și nota caracterele subiectului. Deformația constă dar într-o adevărată și proprie concretizare a subiectului sub speță de aparențe obiective." „Arta e creațiune de noutate în spiritul artei înseși, dealungul istoriei ei." De data aceasta se insistă asupra „ineditului" ca postulat al artei (împotriva tradiționaliștilor), natural mereu în baza concepției că Spiritul absolut se revelă istoricește și infinit în lume. Dar ne înfundăm în niște dificultăți neprevăzute de Onofri. Profesînd în fond „mutabilitatea valorilor" cu știință sau fără știință, în spiritul istoricității hegeliene (care străbate toată gîndirea italiană contemporană), Onofri neagă pur și simplu absoluitatea, clasicitatea artei, și afară de aceasta esteticul. Poezia devine o transcripție a intelectualității (fie și irațională) a poetului, care trebuie depistată prin efort cerebral, poezia e fenomenalitate a spiritului, fie el individual ori universal și ca atare de valoare caducă (Onofri = E. Lovinescu), simplu mijloc de edificație pentru artist. De aci a venit prin cărți sau prin aer mentalitatea abatelui Brémond. Onofri e încă un caz de revoltă a artistului și cititorului împotriva esteticului pur.

Nu cunosc din poeziile lui Onofri decît acelea publicate în *Poeti d'oggi* [1] și în *Lirici nuovi* [2]. Sînt lucruri de oarecare

[1] *Poeti d'oggi* (1900—1925). Antologia compilata da G. Papini e P. Pancrazi. Seconda edizione, Firenze, Vallecchi, 1925.

[2] Luciano Anceschi, *Lirici nuovi*, antologia di poesia contemporenea, Milano, Hoepli, 1943.

imaginație și gingășie, amintind vag maniera lui Blaga, *„jalea metafizică"* a acestuia, devenită aci *„terrestrità d'esule"*. Poetul e obsedat de starea sa dintîi, paradisiacă.

Simbolurile sînt încă mai puțin inventate cît scoase din recuzită alchimică, precum dovedesc titlurile culegerilor. Una se intitulează *Terrestrità del Sole*, deci face aluzie la descinderea factorului solar în pămînt, alta *Vincere il Drago* (adică a învinge balaurul care păzește arborele magic al vieții), alta în fine, postumă, *Zolla ritorna Cosmo* (Brazda redevine Cosmos) sugerînd operația de solarizare a Terrei. Terminologia se verifică în poezii. În una găsim expresiile tipice : sînge, congelație, plăgi metalice :

Ecco il ritmo frenetico del sangue
quando gli azzuri tuonano a distesa...
E fra l'altre manìe del mezzogiorno,
ecco me, congelato in stella fissa,
ch'esaspero l'antica aria di piaghe
metalliche, sull'erba di corallo.

Sîngele gîlgîie firește cînd tună azururile, fiindcă simte apropiindu-se propriul lui element, fosforul, focul, aurul. Metalele sînt simbolizarea derivației astrale a pămîntului (inclusiv omului corporal), pasibile și ele de răni, adică de obtenebrări. La amiază, cînd soarele e puternic, poetul se simte fixat, congelat în firmament, exasperîndu-și (probabil făcînd gesturi de exultanță pe iarbă) trupul în ale cărui viscere sînt condensate metalele. El își amintește de „era soarelui" și visează „arborele etern" :

Il mondo, albero eterno
delle stelle e degli angeli, è stregato,
nell'occhio che non sa sciogliere in cieli
la sua terrestrità d'esule, e un sole
d'anime che sifònia el suo perpetuo
nascerne consapevoli presenze
d'uomini, è il tuo vederlo, e il suono è vita.

Aiurea, se cîntă psalmodic ridicarea firului de iarbă spre soare :

Quando spunta l'erba novella sul prato,
una resistenza è spezzata in forma din luce
E assistiamo alla gloria dei lavorii già
nascosti sottoterra,
in forza di luminosi aspetti che il buio
gelosamente protesse
fino al momento in cui, divenuti polpa
il sole vi urta sopra
con quel tenue rimbalzo di splendore, che
noi chiamiamo esistenza.

În altă parte paradisul cu cîntece :

degli angeli corali,
che fanno rullii d'ali

Formal, Arturo Onofri se silește să facă poezie hermetică mallarmeană, după socoteala lui, de la un nivel superior.

Cronici

■

Pretexte

■

Efemeride

Doamna Luther

Jules Renard arată în al său *Journal* dorința de a citi *Coloquia oder Tischreden* de Luther. „Luther Lire les *Propos de Table* de cet homme admirable". Le va fi citit oare ? Am temeiuri să mă îndoiesc și de altfel nu văd prin ce l-a putut entuziasma pe Renard figura lui Luther. Ideea de a protesta împotriva catolicismului ? Luther însă deschide lupta contra papiștilor, în materie propriu zis religioasă el crede ferm în Drac și în Înger cu o imaginație de copil. Și în Erasm, Luther vedea un papist, lucru de altfel firesc, pentru că de la nivelul lui se zărea foarte bine convergența Renașterii și a instituției papale. Acestea făceau apoteoza omului artefice, în vreme ce Luther se mai preocupa de soarta sufletului în Rai. Banii, extorcați de Papi, prin indulgențe, mergeau în bună parte la construcția de monumente păgîne. Poate că dacă Jules Renard ar fi citit amintitele *Tischreden*, mizantrop și misogin cum era în fond, și socialist evaziv, cu instincte de proprietate și se pare cu o certă avariție, ar fi remarcat locul limitat pe care Luther, mai înapoiat într-asta și decît Evul Mediu, îl rezerva femeii.

Locul ei e bucătăria. Toate relele din lume zice „*der deutsche Prophet*" vin cînd femeia nu știe să gătească : „*Das ist ein gemarterter Mann, dess Weib und Magd nichts weiss in der Küchen. Es ist das erste Uebel, woraus sehr viele folgen*". Observ că Renard nu se sfiește să prezinte posterității pe soția lui printre tingiri. „*Marinette à la fois angélique et infernale au milieu de ses bassines de confitures*". Dar în fine aci e vorba de un sentiment idilic al intimității în cămin. Marinette participă și la viața literară. Doamna Luther (termenul sună ciudat însă e complet just) era destinată numai „*zur Haushaltung*". „*Das Weib* — proclama Luther în colocvii — *habe das Regiment im Hause*". Politica *(Polizei)* asta e a bărbatului dat. Doamna Luther se chema familiar Käthen

(numele ei era Katharina von Bora) și, limbută, era dojenită amical *„wegen viel Waschens und Geschwätzes"*. Părerea profetului despre ea, subînțeleasă, e aceea a unui erou al lui Gîrleanu despre baba lui : „femeie slabă de minte". Elocvența femeilor, Luther o socotea ca un dar superficial : *„Die Weiber sind von Natur beredt und Können die Rhetoricam, die Redekunst, wohl, welche die Männer mit grossem Fleiss lernen und überkommen müssen"*. Asta n-avea de a face însă, căci pentru treburile serioase *„sind die Männer geschaffen und geordnet von Gott, nicht die Weiber"*. Se mai vede iarăși că cicălitoarea Käthen era și nesupusă, încît Luther zicea că dacă ar fi fost să se însoare încă o dată și-ar fi cioplit o femeie ascultătoare dintr-o piatră *(„ein gehorsam Weib aus einem Stein hauen")*. Însă nici locvacitatea nu e pe gustul lui Luther, și unui Englez îi declară că *„das ist an ihnen nicht zu loben"*. E mai bine ca femeile să fie gîngave și să nu poată vorbi : *„es stehet ihnen besser an, dass sie stammeln und nicht wohl reden können"*.

Colocviile ni-l înfățișează pe Luther tras pe picioare pentru un beteșug de Käthen. Odată, zice reformatorul, „femeile erau unse, acum mă freci tu cu unsoare". Și-i face o etimologie a cuvîntului *uxor, ab unguendo*. Nici gestul, nici vorbele nu sînt delicate, într-o convorbire doctrinală. Dar acesta e punctul de vedere lutherian. În Italia papală, pe această vreme înfloreau altfel de femei și discuțiile din *Il cortegiano* de B. Castiglione sînt la alt nivel. Catolicismul papal lucrează în sensul emancipării femeii, Luther dimpotrivă, face apel la sentimentele retrograde mocnind în babele bigote.

Ce deosebire de regim, veți spune, cînd trecem în lumea latină ! Dante, Petrarca, cu respectivele Beatrice, Laura ! E bine să nu amestecăm socialul cu fictivul. Și din Dante și din Petrarca se pot face citate relevatoare. Astfel din Dante :

Ne gli occhi porta la mia donna Amore,
per che si fa gentil ció ch'ella mira,
ov'ella passa, ogn'om vèr lei si gira,
e cui saluta fa tremar la core.

Vasăzică inima bărbatului tremură cînd vede femeia, și capul, cum ni se spune mai departe, se pleacă rușinat. Dar

versul ultim se traduce așa : „și acela pe care femeia îl salută are bătăi de inimă". Fiindcă uzul, care indica raportul între sexe, era ca femeia să salute întîi pe bărbat. Atunci e ușor de închipuit că odată criza de misticism erotic trecută, și Dante, și Petrarca s-ar fi lăsat *„geschmieret"* pe picioare de femeile lor.

Jules Renard face o însemnare care insinuiază că buna Marinette nu-i capabilă a înțelege esența existenței lui, visul :

„Il n'y a que ceci que Marinette me refuse : le droit de rêver dans le crépuscule. Impitoyable, elle me demande :

„— Faut-il t'allumer ?".

Este o scriere din tinerețe a lui M. Kogălniceanu, pe nedrept ignorată, *Ilusii perdute, un întîi amor* (1841), în care între altele se face un elogiu strașnic al femeii moderne, participînd la viața fină de societate, alături de bărbat și fără pruderie :

„...Femeea în Lecsiconul meu însemnează o ființă gingașă, slabă, drăgălașă, frumoasă, făcută din flori, din armonie și din razele curcubeului, capriţioasă, ră cîteodată, bună mai multe ori, o ființă făcută pentru amor, menită a pune în lanțuri pe eroii cei mai neînduplecați, pentru care un zîmbet te face de-ți vinzi viața din astă lume, și partea din rai din cealaltă lume etc., etc..."

Ce om evoluat Mihail Kogălniceanu ! Iată un bărbat care respectă femeia, care nu s-ar lăsa *„geschmieret"* pe picioare și nu i-ar cere specializarea în bucătărie. Însă Kogălniceanu compilează împreună cu Negruzzi o carte de bucătărie, evident în atenția ființelor drăgălașe, făcute din flori.

Dar asta n-ar fi mare lucru. Kogălniceanu narează dragostea lui pentru o colegă de „pension", Niceta. Aceasta, după ce este idolul elevului cu antereu, îi trimite printr-o mută, la plecarea în vacanță, o acadea în chip de inimă. Tînărul e scandalizat :

„Mi-i cu neputință să vă spun turbarea ce am simțit într-acel grozav minut. Amorul meu atît de curat, de platonic, pre care în imaginația mea îl făcusem așa de poetic, să-l văd spurcat printr-o aluzie așa de prozaică, prin o zaharica scoasă din sînul unei mute, unei arătări ! Niceta pre care o socotisem așa de îngerească, așa de înaltă în idei, așa de delicată, să se

slujească de o figură întrebuințată cel mult de băcălițele de pe Podul-lung.

„Vreo cîteva minute nici nu văzui, nici nu auzii, nici nu simții nimica.

„Însă cînd mă trezii, amorul meu era dus pentru totdeauna : și pentru Niceta, pentru fata ce o iubisem așa de curat, așa de sfînt, pre care o poetizasem în închipuirea mea, nu mai simții decît disgust și dispreț."

Ce repede iese la suprafață luteranismul lui Kogălniceanu, în privința femeii ! A fost de ajuns ca o fetiță să-i trimită, din ingenuitate, o acadea, ca să capete „disgust". Niceta nu era „înaltă în idei", era așa dar o femeie comună.

În cazul lui Luther nu este numai îngustime personală. Reformatorul crede în învățătura *Bibliei* pe care a tradus-o. Iar acolo tot ponosul omenirii se trage din pricina femeii. Ea este cauza păcatului originar și împrejurării că trebuie să ne cîștigăm pîinea cu sudoarea frunții. Cînd se aduc la masa lui Luther mere și pere, el observă : „Dacă Adam n-ar fi păcătuit, n-am fi avut nevoie de pîine, am fi mîncat numai poame".

Psihologia lui diferențială se ridica pe anume elemente. Bărbatul se cade să nu creadă în tot ce spune, să fie discret și rezervat. Sau :

Glaube nicht Alles, was du hörest ;
Sage nicht Alles was du weisst ;
Thue nicht Alles was du magit !

Însă femeia, precum am văzut, este credulă, limbută și petulantă.

Galateo și Grobianus

Se știe prea bine că în Renaștere au înflorit operele cu caracter pedagogic avînd drept scop nu instrucția copilului ca atare ci de a forma omul de societate, *„der vollkommene Gesellschaftsmensch"*, cum zice Burckhardt [1]. Genul nu era nou și se regăsește în Evul Mediu, acum este însă în legătură cu noțiunea de dignitate a omului ca microcosm. Individul trebuia să devină *„homo"*, ființă rațională care-și propune singură legi. Este probabil la mijloc și apariția curților princiare și regale urbane (de unde ideea de „urbanitate") în locul regimului feudal rural. A fi „politicos" înseamnă, etimologic, a fi de la oraș și mai cu seamă *„cortegiano"*, *„courtisan"*, a te purta *„höflich"*, a nu fi *„vilain"*, *„rustre"*, *„bäurisch"*. Asta poate să însemne că nobilimea rurală nu se diferențiia mult de țărănime și totodată că la curți apar mulți oameni noi cărora societatea simte nevoia a le oferi discret o educație, spre a-i face suportabili, *„gentiluomini"*. În special clerul putea sări diferențele de clasă. Problema strict sociologică o las specialiștilor, din punct de vedere literar sînt unele lucruri de spus. Un opuscul eminent sub raportul stilului este *Galateo* de Monsignor Giovanni Della Casa, un prelat distins și care își propune să dea oarecari îndrumări oamenilor de la oraș, spre a-i dezbăra de moravurile obișnuite *„per le solitudini o ne' romitori"* (se vede dar că se gîndește și la călugări).

Della Casa atrage cu deosebire atenția asupra purtărilor urîte, evident, în uz, căci nimeni nu va preveni pe cititori asupra unor obiceiuri inexistente. Recomandările prelatului, citite realistic, ne oferă un strașnic tablou al lipsei de educație din vremea respectivă. De aceea se pune îndată o întrebare : se purtau oare oamenii de toate zilele din acel secol chiar așa cum pretinde educatorul ? Dacă ar fi astfel, atunci lucrul

[1] Die *Kultur der Renaissance in Italien.* Ein Versuch. Leipzig, A. Krőner.

devine interesant prin grotesc. Ai crede că episcopul aplica un procedeu folosit atunci, de a imagina substanța unei cărți numai de dragul de a pastișa un gen antic. În orice caz, autorul exagerează puțin și atunci imperturbabilitatea lui ciceroniană față de oroarea exemplelor dau un efect specific de umor. Della Casa începe prin a osîndi nu numai producerea de lucruri „*laide, o fetide, o schife*", cum am spune urîte, rău mirositoare sau grețoase. Un gentilom nu trebuie să se pregătească în public spre a merge să-și îndeplinească necesitățile naturale, nici să se îmbrace apoi, după săvîrșire, în fața lumii. Acesta e un punct canonic în asemenea gen didactic, încît l-ai socoti convențional, totuși, ceea ce știm despre „*la chaise percée*" în secolul Regelui Soare lasă de gîndit. Nu mi-ar veni să cred cu toate astea că un om de bun simț, chiar fără educație, ar fi trecut insistent o materie infectă pe la nasul altora, zicînd : „*deh sentite di grazia come questo pute*". Ceea ce mă deconcertează este faptul că Della Casa, veștejind maniera de mai sus, propune gentilomului să zică : „nu mirosi, că pute". Nu văd deosebirea, avînd în vedere că evocarea e tot atît de penibilă. E mai puțin grav strănutatul vehement ori căscatul cu urlete și răgete ca de asin. După ce-ți sufli nasul, recomandă judicios prelatul, nu te uita în basma la mucozități. Nu mesteca cu zgomot. Slugile care servesc la masă nu trebuie să se scarpine în cap, nici în altă parte, nici să-și pună mîinile la părțile care se acoperă. Asta o prescrie Della Casa și gentilomului. Era oare curent, mă-ntreb, în societatea din *Quattro* și *Cinquecento* acest obicei grosolan? Să nu scoți foarfecele spre a-ți tăia unghiile față de oameni. Dacă ești părinte nu te lăuda cu copiii (mai puțin grav) zicînd : „băiatul meu m-a făcut să rîd aseară, bată-l norocul", ori „Momo al meu, drăguțul, e dulce cum nu se mai află". Nu grăi în stihuri și nu merge jucînd, nu mesteca silabele. Cînd vorbește unul, fii atent, nu veni pe urmă să-l întrebi : Ce ? Cum ai zis ? Nu alerga pe drum, dar nu merge nici încet ca o mireasă, „*come sposa*". Nu ridica piciorul în sus ca un cal speriat, nu ține mîinile spînzurate. Nu mînca lacom ca să sughiți, nu-ți freca dinții cu șervetul, nu-ți clăti gura și nu scuipa vinul în fața altora. „Și cînd te ridici de la masă nu purta scobitoarea în gură ca o pasăre ce-și face cuib, sau la

ureche ca bărbierii. Şi cine poartă scobitoarea legată la gît greşeşte." Nu te dezbrăca şi mai ales nu te descălţa în public. Nu te pieptăna şi nu te spăla decît în odaia ta, afară de cazul cînd eşti la masă. Atunci, zice Della Casa, poţi să te speli pe mîini faţă de comeseni ca să vadă că le ai curate cînd le vîri în acelaşi blid. Să nu apari cu scufie pe cap. Nu-ţi umfla bucile obrazului, nu da ochii peste cap, nu strîmba gura, nu scoate limba afară, nu te scărpina în barbă, nu-ţi trozni degetele, nu ofta din rărunchi şi nu te văita. Cam astea sînt recomandaţiile lui Della Casa. Ele sînt, de la unghiul nostru de vedere mai ales, îndemnuri pentru brute.

Dacă exemplele autorului sînt riguros exacte sau numai agravate de dragul literaturii, principiul de la care pornesc este foarte judicios. Buna creştere e o chestie relativă şi ceea ce merge la Padova nu se potriveşte la Venezia. E bine ca omul să se îmbrace luxos şi cu haine croite pentru trupul lui, însă cu o condiţie : să fie mai mult sau mai puţin la fel cu ceilalţi, cum am spune, la modă. Dacă toţi din oraşul tău şi-au tuns părul, tu nu purta plete. Unde cetăţenii n-au barbă, taie-ţi-o şi tu. Aşadar extremul *bon-ton* este conformismul, a nu te opune *„alle usanze comuni"*. [1]

Acelaşi lucru îl spune şi Baldasar Castiglione în al său ilustru *Cortegiano* şi anume că nu este regulă hotărîtă la îmbrăcăminte *„se non che l'om s'accommodasse alla consuetudine di più"*. Astfel lombarzii poartă veşminte multicolore şi cu tot felul de zorzoane, încît în alte părţi trec drept nebuni, bufoni. Însă aşa e moda în Lombardia. Castiglione pune problemele foarte inteligibil pentru noi şi de nicăieri nu se vede că s-ar porni de la ipoteza unei animalităţi extreme. Preocuparea lui în legătură cu formarea perfectului gentilom *„che viva in corte de' principi"* e aceea a fineţii. Discuţiile ating deci subtilităţile civilizaţiei. Autorul nu-şi mai închipuie că prin precepte poţi deveni om spălat, buna creştere are cauze transcendente, în limbajul de azi, ereditare. *„Però intervien quasi sempre, che e nelle arme e nelle altre virtuose operazioni gli omini più segnalati sono nobili, perchè la natura in ogni cosa*

[1] Giovanni Della Casa, *Prose e poesie scelte*, con prefazione di Francesco Costèrs. Milano, Sonzogno, 1879.

ha insisto quello occulto seme, che porge una certa forza e proprietà del suo principio a tutto quello che da esso deriva, ed e sè lo fa simili: come non solamente vedemo [sic] *nelle razze de'cavalli e d'altri animali, ma ancor negli alberi, i rampolli dei quali quasi sempre s'assimigliano al tronco...*" Așadar chestiunea e pusă genetic. Dacă însă rasa determină indivizii pînă și la cai, printr-un „*occulto seme*", cu atît mai vîrtos curtezanul trebuie să fie „*nato nobile e di generosa famiglia*".

Astfel cere eugenia. Și apoi educația făcîndu-se în vederea opiniei publice, este de remarcat că nobleța face „impresiune" și adesea oameni nuli „*sciocchi e goffissimi*", considerați individual, au mari succese sociale. Încît fără a se nega „*che ancora negli omini bassi non possan regnar quelle medesime virtù che nei nobili*", Castiglione e de părere „*per molte altre cause*", că oamenii fără nobleță n-au șansă. Cum în nici un caz autorul nu ar fi admis că un „*sciocco*" aristocrat, dată fiind ereditatea, poate fi cu totul trivial, sensul teoriei lui, în termenii noștri e următorul: Prostul nobil are aplomb, face „impresiune", în vreme ce rusticul genial suferă de complex de inferioritate, iar sasisteala e comică. De aceea cu mult înainte de Bergson, Castiglione se va întreba și asupra pricinei rîsului pe care o socotește a fi disconvenienta inofensivă, „*vederete che quasi sempre quel di che si ride è una cosa che non si conviene, e pur non sta male*". Curtezanul se cade să distreze curtea, să fie facetios, dar cu socoteală, căci „*il far rider sempre non si convien al Cortegiano*", bufoneria e vulgară. Dar noi adăugăm, omul fără naștere, în acea societate plină de prejudecăți, suferind de complexul inferiorității, incapabil de a face impresiune, este expus ridicolului.

Profesia proprie curtezanului este „*quella dell'arme*". Discuția frecventă în Renaștere asupra proeminenții armelor sau a literelor e soluționată în favoarea celor dintîi. Un motiv pe care autorul nu-l spune, subînțeles însă, este că literatul profesional, fiind pedant, produce rîsul. Militarul, incarnație a curajului, place dimpotrivă femeilor. În general bărbatul, energic și viril, prezintă atracții deosebite. Sedentarul „*molle e feminile*", care uneori își frizează părul și-și depilează sprîncenele, se discreditează. Cusurul de evitat este de a deveni un „*miles gloriosus*" față de femei, înspăimîntîndu-le cu nu-

nărul celor uciși, și arătîndu-le cu spada cum o învîrtește înd omoară. Curtezanul, fie și militar, trebuie să aibă grație izică *„prestezza e discioltura d'ogni membro"*. De aceea tre-uie să joace tenis *(gioco di palla)*, să călărească, să danseze. Pe cît e cu putință va tinde către un stil relativ aerian, evi-înd animalitatea grosolană. Astfel niciodată curtezanul nu se uvine să manifeste o foame devorantă, *„far profession d'esser ran mangiatore"*. Asta e pentru țărani, pe care îi așteaptă sapa și plugul".

Castiglione nu repudiază în nici un fel literele și artele, lorința lui fiind ca militarul să fie literat și artist. Astfel mu-ica dă satisfacție *„alle donne, gli animi delle quali, teneri e nolli, facilmente sono dall'armonia penetrati e di dolcezza ripieni"*. Frumusețea fizică are prestigiul său, dar și darul le a vorbi nu mai puțin. Autorul intră într-o discuție foarte nteresantă pentru filologi asupra limbii aulice, care după el este în fond dialectul toscan, admițînd totuși neologismele. Signora Emilia, una din conloclatoarele cărții, dă a înțelege ă în afară de *„facezie"* se cere în materie de operă literară urtezanului să fie *„omo... ingenioso"*, adică să compună, cum auzit despre unii, cîte o carte *„in laude d'una mosca"*, *„in aude della febre quartana"*, *„in laude del calvizio"*. Prin ur-mare să nu se ia în serios ca literat, să distreze grațios, să se mențină (cum se zice mai departe despre femeia de curte) ntr-o *„certa mediocrità difficile"*. Deci, observăm noi, geniul nu este curtezan, și Dante cu greu ar fi făcut carieră în socie-atea lăudată de Castiglione. Esențial este pentru curtezan să nu importuneze pe principe, iar marea personalitate um-bresște. Autorul nu spune pe față asta, ideea va fi tratată le alții, de Guicciardini, de Gracián. Ceea ce recomandă el este ca omul de carte să fie discret, să nu tulbure intimitatea principilor. Aceștia *„amano una certa libertà, da dire e far ciò che lor piace, e però non vogliono esser nè veduti nè uditi la persona da cui possano esser giudicati"*. Într-o societate de nobili, un cusur e snobismul, cum de pildă a prețui ceva numai fiindcă e notoriu : *„...cantandosi pur in presenzia della signora Duchessa un mottetto, non riacque mai nè fu estimate per buono, finalè, non si seppe che quella era composizion di Joa-quin de Pris"*. Ca principiu general, Castiglione recomandă

natura ușor corectată prin artă. Astfel în materie de fard, iro nizează pe acele femei care se sulemenesc într-atît încît pa „*aversi posto alla fascia una maschera*" neîndrăsnind a rîd „*per non farsela crepare*" și stînd ziua „*come statua di legn immobile*" spre a apare numai „*a lume di torze*" ca negus torii precauți care-și arată marfa numai la loc întunecos. Acest considerații în jurul ideii de natură determină pe Castiglion să dedice o secțiune deosebită femeii la curte. Opinia lui dis cretă e cam misogină, unul dintre convorbitori numind femeil „*animali imperfettissimi*", caracterizîndu-le prin „*imbecillità*" Firește, cuvîntul e luat în sensul originar de „slăbiciune" ș autorul face doar psihologie diferențială. Dar asta e o ches tiune care nu ne privește acum [1].

*

În Nord preocuparea pedagogică n-a fost mai mică și în primul rînd trebuie citat Erasm :

Hat nicht Erasmus Rotterdam,
Der trefflich hochgelehrte Mann,
Gemacht ein schönes Büchelein
Zu Nurtz der Jugend insgemein... ?

Ne vom ocupa însă de o carte cu titlu mai caracteristi din care am extras citatul de mai sus și anume de *Grobianus De morum simplicitate, libri duo,* scrisă latinește de studentu Fr. Dedekind, în 1549, apoi transferată în nemțește de Caspa Scheit din Worms (1551) [2]. Azi cînd zicem „grobian", înțelegem un om prin excelență grosolan, antiteza „*del Cortegiano*". M se pare de necrezut ca o astfel de operă să fi avut vreun re zultat educativ. Ea e o curată bufonerie, stîrnind tocmai petre cerea grasă a vulgului prin preceptele sale întoarse. Autoru era om cu învățătură clasică, cum se vede din citații și dir

[1] Castiglione, *Il Cortegiano,* con una prefazione de O. Bacci. Milano Classici italiani, dir. F. Martini, s. III, v. LIII.

[2] Dedekind, *Grobianus von proben Sitten u. unhöflichen Cebärden.* Nach den Übersetzungen von Caspar Scheit von Worms (1551) und Wendelin Hellbach (1567), neuherausgegeben von Wilhelm Matthiessen, München, G. Müller, 1921

luziile mitologice. Fi-va naivitate la mijloc, humor goliardic ? Poate și una și alta și în orice caz astăzi cartea e de un gro-esc inimitabil. Casparus Scheit, traducătorul, pare însă de bună credință. El a băgat de seamă cu durere că Germanicul e bucură, și pe bună dreptate, zice, de o proastă reputație, nefiind scos din : *Porco Tedesco, Inebriaco, Aleman yvrogne* și alte asemenea *„schöne Titel"*, compatibile cu niște *„grobe, bäurische, unzüchtige Sitten"* ale unor oameni fără *Mores*. De aceea a nemțizat cartea. Metoda lui Dedekind e de a recomanda purtările cele mai triviale în vederea formării „perfectului mojic", cu gîndul că cititorul va pricepe ridiculul și va face invers. Îmi place să cred că rațiuni de natură literară au îndemnat pe Dedekind să forțeze farsa, imaginînd capodopere de grosolănie. De altfel cartea se adresează în prima parte grobianului ancilar ca *Knecht*, avînd a sluji un *Herr* sau un *Vater*. Numai în a doua parte e închipuit ca stăpîn primind oaspeți și mergînd în vizită. Cartea capătă astfel valoarea unei satire.

Iată cîteva probe. Adevăratul mojic nu uită (spre a uimi pe fetele fecioare) să înlăture cîteva clipe o parte a înveșmîntării :

Auch willst du vor Jungfrauen prangen,
So lass ein Weil die Hosen hangen.

El nu găsește de cuviință să se spele pe dinți numai sub motiv că sînt galbeni. Și aurul, cel mai prețios dintre metale, e galben ; șofranul asemeni :

Was hast an meinen Zähnen fehl ?
Ist denn nicht auch der Safran geel ?

E foarte lăudabil :

Ein Prasseln mit der Nas zu machen
Dass mans im ganzen Haus hör krachen,

să strănute pocnind, troznind prin toată casa. Atunci lumea îi zice : *Gott helf dir !* Noroc să dea Dumnezeu ! Dacă e *Tischliener*, Grobianul trebuie să nu stea locului cu picioarele, să

le ridice, cînd pe unul cînd pe altul, cum fac fierarii cu foalele sau organistul :

Wie mit den Bälgen tun die Schmied,
Und ichs beim Orgeln gesehen hab,
Ein Balg aufgeht, der ander ab.

şi cu mîinile să umble pe la părţile ruşinoase :

Was die Natur will han bedeckt,
Da solln dein Händ sein hingelegt.

Să aibă aşijderi un săculeţ unde să arunce repede bu căţile cele mai bune de pe farfurie. Nu e permis Grobianulu să-şi taie unghiile cu negru sub ele. În unghiile lungi stă toat cinstea, precum a auzit autorul despre ţările îndepărtate :

In langen Nägeln steckt gross Ehr,
Als ich von weiten Landen hör.

La masă, cînd vrea să se aşeze, să ochiască locul ce mai bun, dînd la o parte şi un stareţ, dacă e cazul, şi dacă omul face scandal să-i spună verde : Drăguţă, ăsta-i locu meu, nu dau nici o bucăţică, de mi-ar porunci Papa de l Roma :

„...Lieber Gesell, hie ist mein Sitz,
Ich gäb mit um den Papst ein Schnitz !"

Dacă-l apucă durerea de stomac la masă, nu-i supărare decît să se chinuie cu spaima de a face în pantaloni *„in di Hosen gahn"*, mai bine să se scoale şi să vestească : mă du într-un loc, unde nu pot trimite pe altcineva :

„Ich muss an einen Ort jetzt gahn,
Da ich niemand hinschicken kann..."

Să se îndoape şi să bea fără preget avînd în vedere în rezumat *„in einer Summ"* că *„Natura abhorret vacuum"*. De i-a rămas ceva prin dinţi, să scoată cuţitul şi să se scobească Cam aşa face şi crocodilul, pe care-l curăţă o pasăre. Şi unghi

lujeşte. Şi dacă scoate cu ea ceva, să privească ce-i şi apoi ă înghită din nou ce-a scos. De soiul acesta sînt sfaturile entru cine vrea să fie un adevărat Grobian. Trecem peste altele ai inconvenabile.

Pe drum, de-ţi dă bineţe oareşcine, nu răspunde :

Wer auf den Gessen dich anspricht
Und grüsst dich, dem antworte nicht.

Jită-te la el ca taurul, chiondorîş :

Und sich ihn an gleich wie ein Stier
Und gib ihm böser Blick wohl vier.

Nici pălăria să n-o scoţi. Dacă ai tot smulge-o de pe cap, cîte ar trebui să cumperi ?

Denn sollst dus oft heraben raufen,
Wie bald müsst du ein anders kaufen !

Pune la masă vinul cel mai rău, şi dacă vreun oaspete murmură, spune-i :

Mai bun n-am, dacă nu-ţi place,
Lasă-l ici, că n-am ce-ţi face.

Distrează asistenţa, spunînd felurite istorii : cum a căzut n umblătoare unul care, spre a intra în casa iubitei, s-a vîrît e o gaură specifică ; despre fata cea frumoasă, mai mîndră a marmora, cu mîna ca zăpada, căreia :

Vom Scheitel hoch bis auf die Füss
Ist all ihr Tun und Lassen süss ;

lespre cerbul cel grozav pe care cu un singur glonţ l-a străpătut unul prin cap, ureche şi picior ; apoi adu în discuţie nvăţătura pitagorică a migraţiei sufletului prin trupuri de nimale, minunile mari ale Polurilor, unde sînt oameni cu rechile aşa de lungi încît se învelesc cu ele ca într-o scureică. Şi altele. Important e să ragi ca boul, să strigi ca vaca, ă tuni ca să nu se mai audă nimeni de glasul tău.

De ești acum „*ein Herr*“ și te invită cineva la masă, c adevărat Grobian, să întrebi ce se gătește, ce fierbe în oal fă-ți o listă, și dacă vezi că lipsește o mîncare, nu te lăs păcălit. Zi :

Aci, bre, lipsesc bucate
Ce le am colea-nsemnate.

Ca să iei lucrul cel mai bun, nu te codi : sări pe masă răstoarnă paharele. De te invită să te speli pe mîini, refuză ca fiind nu numai fără folos, dar vătămător. Apa fiind rece atinge inima :

Zum ersten schadt die Kält dem Herzen,
Dadudch Kommt Krankheit, Not und Schmerzen.

Șterge-te cu șervetul de masă pe frunte, de sudoare. Î ciorba fierbinte suflă cu putere. Să iei și cîinele cu tine, cărui prinde-i puricii și troznește-i pe farfurie. Ospătează-te îmbel șugat, strigînd mereu : mi-e foame ! și explicînd :

Wenn ich nicht trinken wollt und essen,
Warum wär ich am Tisch gessen ?

Să alegi bucățile cele mai bune, spre exemplu rinichi de la friptura de vițel ca să te ungă pe gît, de la gîscă picioa rele și de la cocoș aripile. Ia-te apoi la întrecere la spart nuc cu pumnul în masă, cu piciorul, cu dinții. Scrijelează-ți numel în masă. Dacă chemi și tu pe cineva la ospăț, în ziua hotărîtă spune-i că nu știi nimic ; vorbele nu te leagă :

„Es ist doch alter Brauch und Sitt,
Höflichkeitsworte binden nit.“

În fine, de-l primești, fă caz de toate mîncările pe car i le dai, scoate-i-le pe nas :

Somn, crap, știucă-s trufandale,
Am și dat multe parale !

Der Salm, der Karpf, der Hecht ist gut,
Nur dass mans so ten'r geben tut.

Iarna, de intri într-o casă, cunoscut sau nu, repede-te la oobă. Hainele poartă-le împestriţate, precum curcubeul care-i foarte frumos :

Sieh an, wie schön der Regenbogen
Am Himmel ist mit Farb durchzogen.

Cred că ne-am făcut o idee clară despre ce vrasăzică un Grobian.

Avem şi noi cu întîrziere pe Monsignor Della Casa al nostru, pe Erasm sau pe Dedekind. Sînt versificatori naivi de *Hristoitie* precum Naum Rîmniceanu care ne dă astfel de sfaturi :

Mustaţea nu-ţi răsuci
Des cu degitile tale
Nici în palme să nu baţi,
Fără nici o pricină.
Buzele nu ţi le roade,
Cum fac cei lipsiţi de minte.

Sau hăzosul Anton Pann care şi el fiind vorba de mîni, ne îndeamnă să nu le duci spre părţile ascunse :

Au să te scarpini cu ele
Spre locurile acele,
Că e lucru de ruşine
Şi a fi nu se cuvine.

Dithyrambul pepenelui

Gestul cinstitului pastor din Grünau din *Luise* de J. H Voss de a face elogiul pepenelui, al șuncii și al brînzei d Olanda, totul în hexametri, nu-i chiar așa de inedit în istori poeziei, cum s-ar crede. Înțelegerea estetică pentru senzua lismul vieții de toate zilele, un anume realism frizînd trivia litatea apare în poezia barocă nu fără raport aerian cu natu ralismul picturii olandeze a unui Van Delft sau a unui Jar Steen. Școala lui Marino, a lui Gongora, bate aceleași drumur și poeții secentiști sînt adesea niște comentatori de tablouri Există un poet francez de tip baroc, Saint-Amant [1], plăcu lui Th. Gautier care-l compară cu Callot și cu Rubens pentru maniera grotescă și tonurile grase, nu fără dreptate deoa rece Saint-Amant însuși se considera un poet „grotesc". Nu era un burlesc, decît fără intenție și pentru estetica rece a lu Boileau care spune despre el lucruri foarte dezagreabile pre cum că mînjea pereții cîrciumilor cu versurile sale scrise cu cărbune [2], fiind sărac lipit, numai cu haina de pe el și cu ur pat. Sărăcia lui Saint-Amant nu se confirmă documentar, de oarece poetul avea foarte bune venituri și protecții, cît despre faptul de a scrie cu cărbunele e admirabil și se vede că Boi leau nu cunoștea la figurat poezia rembrandtiană. Callot Rubens, Vermeer van Delft, Rembrandt, acestea sînt nume mari, utile a sugera o ambianță pentru cine nu are în minte atmosfera liricei secentiste. Încolo, Saint-Amant nu e un auto

1 *Oeuvres complètes de Saint-Amant*, nouv. éd. par Ch.-L. Livet. I—I Paris. P. Jannet. 1885 (Bibl. Elzevirienne).

2 Gîndesc că Boileau face aluzie la poezia *La chambre de debauche*, und S. A. zice :

Plus enfumé qu'un vieur jambon
N'y que le boeuf sale de Pitre,
Je te trace avec un charbon
C'est ode habilée en epître.

așa de solid. Și arhitectura poate sugera. Poezia secentiștilor (marinești, gongoriști) e un amestec de realism și circomvoluție, de instantaneu și compoziție mitologică, de notație jurnalistică și erudiție scandaloasă. În general, este exuberantă și dithyrambică, cîteodată însă e cît pe ce de a cădea în fantastic. Tonul e în doi peri și din trivialitate cazi în problemă fundamentală. Shakespeare în cea mai mare măsură, abstracție făcînd de geniul său, e un astfel de poet iar „lipsa lui de gust", pentru clasicistul francez, nu se explică decît prin zborul echivoc pe marginea dintre proza cea mai exagerat pedestră și convenția cea mai academică.

Trebuie adăugat că Saint-Amant ca toți secentiștii e un horațian, urînd războiul, dorind liniștea și cîntînd femeia și vinul. Întrucît îl privește, mai mult pe cel din urmă. Horațiu, în hainele lui Saint-Amant, devine un stîlp de cîrciumă, mereu plin de tapaj, deși perfect om de lume. Bachica lui are notă de garnizoană și de boemă stridentă și o anume extravaganță. Aci are rost intervenția imaginii artei lui Callot, acel pas către Goya. Excitația bachică îi inspiră lui Saint-Amant sentimentul sinistrității. În *La Solitude* (*„Que j'ayme la solitude !"*) evocă vechile castele ruinate, bîntuite de cucuvele, scheletul oribil al unui îndrăgostit spînzurat de o grindă, copacii cu inscripții aproape șterse, dușumelele prăbușite pînă în pivniță, spoite cu balele lucioase ale melcului fără casă, iedera ridicîndu-se pe vatră la umbra unui mare nuc. Delirul dă acuități :

J'esconte, à demy transporté,
Le bruit des ailes du silence,
Qui vole dans l'obscurité.

Făcînd un pas înapoi după Boileau, poezia lui Saint-Amant cu toată prolixitatea, te face să respiri. Omul trăiește viața de toate zilele, vede palpabilul. Cîntă ploaia, după secetă :

Mon Dieu ! quel plaisir incroyable
Que l'eau fait un bruit agréable.

Thibaut, probabil un țăran, e așa de vrăjit încît, în vreme ce un călător s-a chincit sub o salcie, el merge la pas cu o

voluptoasă indiferență prin ploaie. Alții, cultivatori de vie, sar în sus, slugile, jucînd țărănește, bat din palme. În *La nuit* se aud pisicile miorlăind pe casă. Sena s-a revărsat, pivnițele se mută în pod, bucătăriile în casă și Saint-Amant urează ca apa să înghețe spre a putea patina pe ea ca în Olanda. Toate acestea sînt presărate cu cele mai flamboyante aluzii mitologice, tratate de altfel cu o indiferență totală :

Dă-l încolo pe îngîmfatul de Apollo,
C... m-aș în vioara lui.

Pana lui Saint-Amant e muiată în vin roșu *„dans l'encre rouge d'un buffet"* și nu alege subiectele. O dată cîntă înmormîntarea unei cățelușe *(Le tombeau de Marmousette)*, altă dată cidrul *(Qu'il est frais, qu'il est délectable !)*. Blestemă Evreux că n-are cîrciumă :

Blestemat oraș
Bată-te-ar războiul civil...
Ploua-ar pe tine cu halebarde.

Ironizează un *„poëte crotté"* care se zice a fi Maillet, dar imaginea în sine, deși grotescă, n-are nimic comic, e a unui bard vagabond cu picioarele goale în cisme desperecheate, una de pescar *„la plus grande qui se puit voir"*, neagră, cealaltă din piele albă de Rusia și răsfrîntă la genunchi. Magnificul poet mizerabil n-are toc la una din cisme și ține talpa legată cu o sfoară ca nu cumva să părăsească :

en se remuant
La plante de son pied puant.

Saint-Amant concepe jovial o asemenea viață de trîndăvie și nepăsare întreținută cu vin *(les paresseux, les goinfres)* și nu abhoră acest destin :

A se culca cîte trei într-un cearceaf, fără foc, fără lumînare,
În toiul iernii, în sala cu surcele
Unde pisicile, rumegînd limba Goților
Ne ilumineză neîncetat învîrtind pupilele.

Pipa servește drept analgesic :

Așezat pe-o grămadă de surcele cu pipa în mînă,
Rezemat trist de vatră,
Cu ochii pironiți în pămînt și sufletul răzvrătit,
Visez la ticăita-mi viață.
Nădejdea care mă ține de azi pe mîine
Încearcă să cîștige timp asupra supărărilor
Și făgăduindu-mi un alt destin
Mă ridică mai presus decît un împărat roman.
Dar îndată ce buruiana asta s-a făcut scrum
Mă cobor din înălțimile visate
La necazurile mele și zic :
Nu, nu mi se pare deosebire mare
Între a duhăni tutun și a trăi din nădejde,
Unul e numai fum și alta doar vînt.

E un mod, acesta de mai sus, foarte familiar și mișcător de a pune fără emfază unele probleme ale existenței. Ca și Gongora, Saint-Amant trece brusc de la prozaic la mirific, făcînd între ele, uneori, o sinteză neprevăzută. Astfel, spre a ne da o idee de tăria gerului septentrional poetul face următoarea imagine :

Conte, iarna e așa de grea în împărăția Ursei
Cînd Crivățul iese din gaura lui,
Încît din udul cald în clipa țîșnirii
Poți face cu organul în aer un arc de cristal.

E cu putință un „*concetto*" mai grațios ? Saint-Amant a călătorit prin Germania, Polonia, Anglia, Italia, scriind despre aceste două din urmă țări niște lucruri afară din cale maliţioase. *Toamna în Insulele Canare* revelă o percepție eminentă a uberității exotice, comparabilă cu a lui Velazquez :

Iată singurele dealuri, iată singurele văi
Unde Bacchus și Pomona și-au așezat gloria ;
Niciodată bogăția somptuoasă a acestui pămînt
N-a simțit zguduirea asprului Crivăț.

Smochinele, strugurii, piersicele, cantalupii
Încunună pe zeul care petrece bînd ;
Şi nobilii palmieri consacraţi victoriei
Se pleacă sub fructe dulci ca şi mierea.

Trestiile în suc de zahăr, fac tufişuri
Nu în bălţi, ci pe pereţi de stîncă
Şi aurul lor plin de ambrozie sclipeşte ridicîndu-se spre ceruri.

Portocali înfloresc şi se coc în aceeaşi zi
Şi cu fiece lună poţi vedea în aceste locuri
Primăvară şi vară amestecate cu toamna...

Epicurean voluptos, Saint-Amant jură pe tot ce satisface simţurile :

Pe renumitele ciorbe de perişoare şi raci
Pe limbile afumate de bou...
Pe şunca cu mirodenii
Pe cîrnatul cel lung.

Cînd plouă afară, înţelege să-i plouă şi pe gîtlej cu vin :

Morbieu ! comme il pleut là dehors !
Faisons pleuvoir dans nostre corps
Du vin...

Cred că ce e mai viabil în poezia lui Saint-Amant aparţine acestei inspiraţii pozitive de bucătărie. În Seicento direcţia e comună şi sînt autori italieni care au rimat în cinstea tăierii porcului şi ouălor răscoapte, iar Berni a făcut elogiul piftiei :

O, piftie, mîncare a oamenilor
Ştiutori de ce e bun
Binecuvîntate fie rudele tale ;
Adică piftia de clapon,
De potîrnichi, de fazan, de ouă şi de peşte
Şi de o mie de alte asemenea lucruri gustoase. [1]

[1] Berni, *Le rime e rime bernesche d'altri poeti. Milano. Ist. ed. it. Capolovori.* Vezi şi *Le più belle pagine dei poeti burlescht del Seicento* scelte da E. Allodolo. Milano, Treves. 1925.

Însă în general intenţia poeţilor baroci e bufonerîa. Excepţie face spaniolul sevillan Baltazar de Alcázar, ilustru pentru elogiul sentimental al caltaboşului :

¡ Que llena está de pinoñes !
Morcilla de cortesanos
I asada por esas manos
Lechas à cebar lechones. [1]

Parodia nu e scopul lui Saint-Amant, absorbit numai de obiectul lui, aparent insolit în poezia ditirambică. Într-o *Epistre* către baronul de Melay îi mulţumeşte pentru un jambon, admirînd :

acest mare membru,
Acest munte de carne, acest miracol de slănină,
Căruia untura i-a fost suliman.

Înstrunîndu-şi a sa „*grotesque lyre*" poetul încearcă a evoca atracţiile jambonului „*ses charmes estranges*", asigurînd pe baron că la numele jambon, însuşi ecoul strigă „*bon, bon, bon*".

După şuncă vine brînza. În *Le fromage* e ridicată în slavă brînza uscată de Brie, tare ca parmezanul, excitînd la băut :

O Dieu ! quel manger précieux !
Quel goust rare et délicieux !

Fraza e quasi mistică, ceea ce se explică prin faptul că poetul se află cu o trupă „*Qui ne jure que par la couppe*" pe marginea unui şantier care e firește masa cîrciumii. Mitologia e din nou consultată şi poetul îşi dă părerea că brînza provine din quintesenţa laptelui muls de la Yo cea prefăcută în vacă şi iubită de Jupiter. Cu alt prilej, Saint-Amant cîntă brînza fermentată de Cantal („*fromage pourru*") puţind a subţioare, a picioare, a unsoare de căruţă, fiind conştient de toată

1 *Antologia de los mejores Poetas Castelanos.* Lóndres, Nelson and Sons.

voluptatea oroarei, de contradicția aparentă, inclusă în fetiditatea suavă pentru cerul gurii :

Ești plină de delicii ! duhoarea ta îmi place !
De gustul tău, așa oribil cum este
Fac mai mare caz decît de o dulceață
În care fructul deghizat se apără de putrefacție !

Complicația simțurilor lui Saint-Amant apare evidentă. Aci nu vorbește un poet burlesc, ci un rafinat cunoscător de contraste palatale. Brînza alterată valorifică vinul :

Par luy le plus gros vin semble si délicat.

În sfîrșit, să trecem la pepene pe care Saint-Amant l-a cîntat în *Le melon*. Probabil că, obiect mai curent în pictură, pepenele uimea în poezie ca rodia și ananasul, din moment ce poetul își permite a spune într-un loc că Parizienii iubeau pe Gaston, ducele de Orléans :

Plus qu'un friand un bon melon d'Anjou.

E vorba de un pepene galben a cărui aromă pătrunde prin coajă, îmbălsămînd toată odaia :

Quell odeur sens-je en cette chambre ?
Quel doux parfum de musc et d'ambre.

Poetul cere un „cousteau", dorind a face personal disecția. Aspectul intestin al pepenelui se prezintă admirabil :

Cine a mai văzut vreodată un ton așa frumos !
E de un galben bătînd puțin în roșu :
E masiv pînă în centru,
Are puține semințe în pîntece.

Cînd duce felia pe la nas, poetul are un fel de leșin voluptos, care-l face să cadă pe spate :

Ah ! țineți-mă, mă ia cu leșin
Bucata asta îmi gîdilă sufletul

Are o zeamă dulce
Care o să-mi facă inima dulceață.

Poetul înșiră un număr de fructe (caise, pere, smochine verzi, prune etc.) spre a pune în valoare prin contrast meritele rare ale pepenelui de Anjou, fruct crescut în Parnas. Din păcate, Saint-Amant n-are moderație, se întinde în elogii, adaugă o parte anecdotică, nu știe să rămînă în limitele senzației.

Însă, în fine, a cunoscut deliciile pepenelui, șuncii și ale brînzei, ca și pastorul de Grünau, reînnoind și el poezia anticilor care în materie de brînzeturi admiteau numai cașul pastoral iar la cărnuri marea friptură pe jăratic nici ea necunoscută lui Saint-Amant, care o numește „*carbonnade*".

Jean Hesnault

Despre Jean Hesnault (Hénaut, Haynaut, etc.) istoriile literare nu pomenesc nimic. Dar numitul a avut momentul său de celebritate. Boileau în *Le Lutrin* susținea că operele acestuia ședeau nevîndute într-un portic de la Palais Royal, unde erau instalați librarii [1] :

Où Ribou le libraire au fond de sa boutique,
Sous vingt fidèles clefs garde et tient en dépôt
L'amas toujours entier des écrits de Haynaut.

Cu toate acestea, puținele citate ce le-am găsit din Hesnault sînt remarcabile prin sinceritate și brutală nepăsare. Poetul era un epicurean și deci un horațian împins la extrem, care consulta pe Seneca, traducea din Lucrețiu, fiind încolo *„un homme de plaisir"*, paradînd cu ateismul său. Țintea mai mult decît mediocritatea poleită, aspira la anonimat departe de măririle curții. Se vedea îmbătrînind solitar și uitat :

Ainsi, lorsque la mort viendra rompre le cours
Des bienheureux moments qui composent mes jours,
Je mourrai chargé d'ans, inconnu, solitaire. [2]

Asta fiindcă nu credea în nimic etern :

Dacă după moarte rămîne ceva din mine,
Acest rest puțin mai tîrziu va urma aceeași lege,

[1] *Le Lutrin*, ch. III în *Oeuvres poetiques* de Boileau, ed. L. Coquelin, Paris, Larousse. [1918] p. 220.

[2] *Les poëtes français*, recueil... introd. par M. Sainte-Beuve, Paris, 1861, t. III, p. 52 urm.

Va face loc la rîndu-i la fenomene noi
Cufundîndu-se din nou în sînul cauzelor sale. [1]

E imposibil a spune lucrurile mai simplu. Sufletul reprezenta pentru el o porţiune de aer închisă în trup, iar moartea un nimic distrugînd nimicul :

Totul moare în noi cînd murim :
Moartea nu lasă nimic, ea însăşi nefiind nimic.

Totuşi ideea din *Exegi monumentum* e tratată o dată în sensul stimei pentru valoarea personală, mai tare decît cea biologică. La naşterea ducelui de Bourbon spunea verde prinţului de Condé şi ducelui d'Enghien că prolificitatea aristocratică n-asigură veşnicia :

Prinţilor, sîngele cel mai curat nu e şi cel mai rodnic :
Nu aşteptaţi prea mult de la fecunditate ;
Nu mergeţi în gloată la nemurire ;
Alexandru şi Cezar n-au avut urmaşi.

Hesnault nu s-a sfiit să-l vitupereze groaznic pe Colbert, într-un sonet, fiindcă săpase pe Fouquet, vestitul intendent opulent.

Piesa care a făcut vîlvă a fost un sonet dedicat produsului unui avort, prilej de a examina curioasa situaţie a unei fiinţe între două neanturi :

Tu care mori înainte de a te naşte ;
Amestec confuz de fiinţă şi neant,
Tristă lepădătură, copil inform,
Zvîrlit şi de nimic şi de viaţă !
Tu pe care iubirea te-a zămislit printr-o crimă,
Şi printr-o crimă tot dragostea te nimiceşte ;
Operă funestă a amorului,
Funestă victimă a onoarei. [2]

[1] Bayle, *Dictionnaire historique et critique,* Rotterdam, 1715, v. 3, E—M, p. 419 (Bayle îl numeşte N. Hénault).

[2] *Nouveau dictionnaire historique ou histoire obrégée,* Caen, Lyon, 1789 t. IV, pp. 395—6. Hénault a murit în 1682.

Marinism curat, joc de „concetti", de data aceasta înș în spirit shakespearian ! Cînd făcea „*witz*"-uri erotice, Heș nault punea în artificiu multă senzație. Despre mamèl scrisese :

Două globuri mai albe decît zăpada nouă,
Așezate în cele două părți ale inimii,
Ai căror poli sînt însemnați
Cu cîte-o zmeură veșnică.

Poetul era fiu de brutar. Se vede că plămădeala dă gîn duri asupra procesului plastic al universului.

Abatele Dubos

În linii fundamentale cu mai multă experiență de arte, batele Dubos stă pe poziția abatelui Batteux. Arta este imi-ație a iraționalului. Omul are atracție pentru pasiuni, altfel e plictisește. Apatia prin urmare nu-i condiția artei și încli-area pentru luptele de gladiatori la antici își găsește expli-ație. Individul caută mai mult „mîhnirea" decît rîsul. „*L'art e la Poésie et l'art de la Pèinture ne sont jamais plus applau-is que lorsqu'ils ont réussi à nous a affliger*". Suferința are farmec". (Abatele merge cu pași vertiginoși spre Romantism).

Se înțelege însă că în artă nu ne atrage mîhnirea reală i imitarea ei. „*Les passions que ces imitations font naître n nous ne sont que superficielles*". Arta cultivă „la vraisem-blance".

Plăcerea noastră față de emoțiile imitate nu e afectată de ici un neajuns personal, fiindcă nu e provocată de „emotions érieuses". Este un „plaisir pur". Și nici nu se urmărește iluzia ealității, pentrucă noi știm foarte bine cînd ne ducem la teatru că avem de a face cu imitații. „L'affiche ne nous promis qu'une mitation ou des copies de Chimene et de Phèdre".

De aci ar rezulta că emoția însăși rezidă în invenția artis-ică. Abatele însă apelează la valoarea emotivă a modelului mitat. Sînt subiecte „interesante".

„*L'imitation ne s'auroit donc nous émouvoir, quand la hose imitée n'est point capable de la faire*".

Astfel văzută chestiunea e foarte discutabilă. Dar Dubos ire în minte altceva. Scopul artei este „toucher". În măsura n care acest scop este atins, „mecanica" artei cade pe planul l doilea. Asta nu-l împiedică pe abate care prevede obiecția, ă facă alte erori din punctul nostru de vedere. Dar ele sînt ecundare.

În privința criticei, Dubos, este consecvent, un „impresio-ist". Criticii se slujesc de discuție și analiză, cînd de fapt e

nevoie de sensibilitate. Însă *„la sensibilité des gens du méti est usée"; „...le véritable moyen de connaître le mérite d'u poème sera toujours de consulter l'impression qu'il fait"*.

Abatele pune mai mult temei pe părerea publicului, dec pe aceea a specialistului și rîde de criticul care pretinde c nu poți gusta un menuet dacă nu cunoști muzica.

Problema e discutabilă și pot avea dreptate și criticii Dubos. Dezbaterea ei trebuie să pornească de la întrebare dacă există un individ absolut profan în tehnica artelor.

„Ut pictura poësis" este propoziția pe care o comenteaz opera lui Dubos. Lessing a pornit de aci. Într-o măsură aba tele susține și el ideea marginilor artelor. Pictorul nu poat exprima gîndurile ascunse : *„la pensée... ne donne point d prise au pinceau"*. În esență însă Dubos asimilează poezi picturii bazat pe observarea că, metaforic vorbind, „l'oeil es plus près de l'âme, que l'oreille".

Ţipetele unui om rănit nu impresionează așa de tare c vederea sîngelui.

Abatele Dubos e unul din promotorii principiului că rostu poeziei este „peindre". Aceasta a fost înțeles în sens descrip tiv, plastic-pictural. Ideea abatelui nu-i aceasta. El repudiaz mecanica poeziei, care își propune a face doar versuri armo nioase pentru a place urechii, combătînd astfel didacticismu justificat pe suficiența versificării. Deasupra poeziei mecanic stă „La Poësie du style". *„Le but que se propose la Poësie d style est de faire des images et de plaire à l'imagination."* Poe tul de stil inventează metafore. *„Bien des métaphores qui pas seroient pour des figures trop hardies dans le style oratoire l plus élevé sont reçués en Poësie"*. Cum discripția nu e nicio dată „îndrăzneață" ci numai conformă cu modelul, este înve derat că Dubos proclamă necesitatea imaginei ca simbol a sentimentului în spiritul lui Jean Paul.

Lessing nu atingea fondul esteticii lui Dubos.

Printre multele idei interesante ale abatelui sînt unel de ordin sociologic, preîntîmpinînd relativismul unui Taine

Cele trei reflecții ale lui pot fi discutate, nu sînt totuș lipsite de justețe : sînt climate în care nu înfloresc artele excelența artelor într-o țară are cîteodată un caracter brusc marii pictori sînt mereu contemporani cu marii poeți.

Să ne oprim la „paradoxul" propus de Dubos al înrîuririi aerului" ca o emanaţie a solului. Avem de a face cu moerna influenţă a mediului. Prin ea abatele respinge şi nu ără justeţe primatul rasei. Catalanii descind din Goţi, firea or e asemănătoare cu a vechilor Iberi. Francezii sînt germaici, au însă toate caracterele Galilor.

„*Les Anglois d'aujourd'hui ne descendent pas géné raleient parlant des Bretons qui habitoient l'Angleterre, quand les Romains la conquirent. Néanmoins les troits dont César et Tacite se servent pour caracteriser les Bretons, conviennent aux Anglois.*"

Discriminaţiile de calitate a „cerurilor" pe baza diferenţei le aer sînt foarte fine. Culoarea crepusculară a „vagului aerului" în Italia este de un albastru verzui, norii la orizont fiind galben şi roşu profund. În Ţările de jos aerul e albastru pal, ar norii la orizont sînt albicioşi.

Abatele Batteux

Abatele Batteux este acela care a răspîndit în Europ din secolul XVIII ideea aristotelică a artei ca imitaţie, ba e este chiar autorul inocent al expresiei : *redare a naturii* car bîntuie cu furie în şcoala noastră. Cei mai mulţi spun azi c Alecsandri „*redă Siretul aşa cum este el*", că Gh. Coşbuc „*red ţăranul ardelean aşa cum este el*", că Eminescu „*redă sufletu românesc aşa cum este el*". Cu alte cuvinte, estetul şcolar con sideră arta ca o reproducere a particularului celui mai strict

Nici Batteux şi cu atît mai puţin Aristot, n-au profesa asemenea erezie, ba dimpotrivă Aristot a afirmat că poezia tinde să reprezinte universalul faţă de istorie ca descripţie a particularului. Dacă prin universalitate nu se înţelege abstracţie, evident Aristot are deplină dreptate, căci ce valoare ar avea o poezie care „redă" numai Siretul, fără să deştepte percepţia generală a rîului de munte ?

Cu totul altul este sensul imitaţiei la Aristot şi la Batteux Acesta din urmă împarte artele, în ultima analiză, în două categorii : întîia este a artelor avînd ca obiect utilitatea ; a doua a artelor avînd drept obiect plăcerea. Înlăturăm pentru simplificarea discuţiei o a treia categorie a artelor de compromis între util şi plăcut (elocvenţa, arhitectura).

Prin plăcere este clar că abatele înţelege ceea ce azi numim gratuitate, insistînd asupra faptului că artele respective (poezie, pictură etc.) se ivesc în mijlocul abundenţei şi al tihnei

Dar totodată înţelege factorul iraţional, fundamental liric din orice operă de artă care scapă inteligibilităţii.

Scopul operei este „*de remuer, de toucher*". Critica însăşi nu e un proces cerebral, ci unul emotiv. „*Le Goût est dans les Arts ce que l'intelligence est dans les Sciences ? Le goût est donc, un sentiment.*"

În ce raport stau acum cele două categorii de arte faţă de natură ?

Artele utile „*redau*" natura „*telle qu'elle est*". Artele frumoase, adică gratuite, însă nu redau natura „*așa cum este ea ci imită*". Lumea a înțeles greșit termenul de imitație la Aristot la Batteux. Nicidecum nu e vorba de a reproduce întocmai ealul, din moment ce imitația e chiar zona irealului. Și înti de toate Batteux spune un lucru foarte curent în estetică : ntimentul de frumos îl avem nu din contactul direct cu natura, ci prin contrafacerea ei. Poezia este, de exemplu, ficțiune, e rostul de „*peindre*", „*ou plutôt contrefaire !*" („*On peut former par l'esprit des êtres qui n'existent pas et qui cependant oient naturelle).*

„*De tout ce que nous venons de dire, il résulte que la Poésie ne subsiste que par l'imitation. Il en est de même de la einture, de la Danse, de la Musique : rien n'est réel dans eurs ouvrages ; tout y est imaginé, feint, copié, artificiel. C'est e qui fait leur caractère essentiel par opposition à la Nature.*"

Și fiindcă zisese „*contrafacere*", Batteux relevînd „*opoziia*", nu era departe de expresia *contra-natură*. Paul Valéry nu a vorbi altfel. Poezia este industrie pe un substrat irațional. Natura" lui Batteux ca și a lui Aristot este „*le vraisemblable*" icidecum „*le vrai*". Abatele distinge lumea actuală, lumea storică, lumea fabuloasă și lumea „*ideală sau posibilă*". Într-un uvînt a ficțiunii. „*Le génie ne doit point imiter la nature telle u'elle est*" [1].

Pentru a demonstra universalitatea în sens ireal a artei, atteux atrage atenția cum și-a extras Zeuxis pictorul o „*idee actice*" de frumusețe prin sinteza unor note scoase din frumusți existente. Lumea aceasta Platonică a frumuseților contraaturale, Batteux o numește „*la belle Nature*". E de prisos a olemiza cu el pe chestiuni de nuanțe, esențial este că a intuit reptul omului de a inventa universuri.

Batteux pare a pune mare temeiu pe reguli pe care ncearcă a le scoate cartezian dintr-o idee „*nette et précise*". n realitate, legile lui sînt niște propoziții foarte generale, fără reun raport la execuția operei de artă. Astfel formulînd ca rima lege a gustului „*imiter la belle Nature*" vrea să spună

[1] *Principes de la littérature* par M. l'Abbé Batteux, quiquième edition, -IV, A Paris, 1774.

(invers de ceea ce mulţi ar înţelege) că arta trebuie să fie fi ţiune ; azi am zice „*Creaţie*". Aplicînd la poezie acest prin cipiu, asta va să zică cum că nu ne interesează sentimentu nud ci sentimentul contrafăcut, căpătat pe cale industrial (Aşa zice şi Paul Valéry).

Deşi admite „entuziasmul" ca fond al artei, se vede c vorbeşte de entuziasmul de a inventa prin imitaţie. Chia muzica, unde totul e liric, nu conţine „*des passions réelles*" „*des passions imitées*".

Este interesant şi relativismul lui Batteux care deci pre supune un bun gust în general, consimte că el are mult variante.

Un model aşezat într-o sală de desen poate fi văzu într-un număr infinit de poziţii. Muzica franceză şi muzic italiană sînt amîndouă posibile fără a atinge ideea general de gust. Abatele vorbeşte chiar de geniul particular al popoare lor, după climat, precum şi de geniul feluritelor limbi.

Un napoletan: Ferdinando Galiani

Evenimentele recente [1] au adus în discuţie caracterul Napoletanilor. Poate sînt unii care nu ştiu că locuitorii vechii Partenope sînt la origine greci. Într-adevăr, sudul Italiei constituia o provincie de colonizare elenică, Magna Grecia, care a trecut mai tîrziu sub stăpînire romană fără a-şi modifica esenţial structura etnică. Dată fiind situaţia geografică se poate uneori intui o uşoară infiltraţie arabă (mai vizibilă în Sicilia) sau să zicem cu un termen mai general, nord-africană (păr creţ, nări evazate). Istoria ne vorbeşte şi monumentele stau mărturie de o invazie între atîtea altele, normandă, vreau să spun de o dominaţie care apoi a trecut urmaşilor germani ai lui Frideric Barbarossa. Dar dominaţia cea mai statornică, cu adînci ecouri sufleteşti, a fost cea franceză începută cu domnia casei de Anjou în sec. XIII. Boccaccio toscanul, care a trăit la curtea angiovină, zugrăveşte în *Decameronul* lui moravurile greco-galice ale locului. Din sec. XVI stăpînirea este spaniolă. Severitatea, pompa, emfaza, pasiunea Ibericilor, irită pe Napoletani politiceşte, dar nu sînt contrare spiritului lor sudic. Limba suferă considerabile înrîuriri. În secolul XVIII revin francezii din casa de Bourbon şi rămîn pînă în 1860, cu mici episoade (republica lui Championnot, regatul bonapartist al lui Murat). Acest amestec nemaipomenit de rase şi culturi, sub un soare torid, dă Napoletanilor acel caracter paradoxal. Îi vezi toropiţi ca nişte musulmani sărind într-o clipă spre a muşca vîrful nasului unui inamic *(lo sfregio)*. Sînt dialecticieni ca grecii şi Napoli are o admirabilă tradiţie filosofică, cîntăreţi ca Francezii (la Piedigrotta, în fiece toamnă se ţin concursuri de canţonete), nomazi pe străzile lor ca nişte Arabi, gălăgioşi şi cerşetori, plini de gust şi de simţ pozitiv. Nu am de gînd să definesc acum pe Napoletani, vreau să subliniez doar ideea

[1] Debarcarea şi campania Aliaţilor în Italia meridională (1943).

că împreună cu Corsica, regiunea napoletană este cea mai accesibilă spiritului francez.

Un simbol al acestei înrudiri între două naţiuni, avînd la baza lor un substrat grecesc, mi se pare abatele napoletan Ferdinando Galiani (1728—1787), scriitor francez şi italian, frecventator al saloanelor parisiene (Necker, D'Epinay, d'Holbach), mai cunoscut în Franţa decît în Italia. Era un om mic de statură, „*le plus joli arlequin qu'eut produit l'Italie*", un epicurean fără a fi un *esprit fort,* care judecînd după operele sale, merită stima unui savant. Ca filolog, studiile lui în jurul dialectului napoletan sînt mereu utilizabile, însă rămîi uimit să-l vezi citat de Ch. Gide şi Ch. Rist în *Istoria doctrinelor economice*. Într-adevăr, abatele scrisese despre „monedă", despre „conservarea grînelor", despre „comerţul de grîu" şi aceste încercări sînt unanim preţuite.

Reputaţia printre contemporani se întemeia însă pe „spiritul" lui Galiani, manifestat în conversaţii, în naraţie, în darul pantomimic. Spiritului francez îi adăuga o notă pulcinească, bufonă. „Anecdotele abatelui — zice Diderot — sînt bune, dar le joacă în mod superior. Este irezistibil... E pantomim din cap pînă-n picioare." Femeile îl iubeau : „*L'abbé, petit abbé, abbé chéri, dites-nous quelque chose*", iar Galiani îşi debita anecdota cu un aer modest, naiv, cu o gesticulaţie de *commedia dell'arte* ce părea spontană şi care plăcea la nebunie. Francezilor le-a plăcut de altfel totdeauna conversaţia.

Cînd Ludovic XV zări pe Galiani la Versailles îi spuse aproape şoptit : „*On m'a dit que vous avez beaucoup d'esprit*". „Nu exagerez — zice Marmontel — că uitai totul pentru a-l asculta, cîteodată ceasuri întregi." Şi adaugă : „*Dar odată rolul lui jucat, nu mai era nimic în societate ; trist şi mut într-un colţ, avea aerul de a aştepta nerăbdător replica spre a reintra pe scenă.*"

Dat fiind caracterul spectacular al acestei conversaţii, anecdotele în sine rămîn pe plan secundar. Fiindcă totuşi nu mă gîndesc să dau decît o imagine în creion despre Galiani, voi reproduce cîteva ca un comentariu în jurul noţiunii de spirit napoletan.

Ferdinand IV, regele Neapolului, voind să glumească pe socoteala lui Galiani, îl lăsă afară pe ploaie, într-o plimbare,

n vreme ce el cu suita se închisese într-o casă țărănească. „Ei, zise regele, deschizînd în fine ușa și văzînd pe abate ud, um e afară ? te văd plouat." Galiani : „E natural, fiindcă în orabia lui Noe n-au intrat decît animalele !" Un asemenea răs- puns dovedește că regii știau de glumă. Același Ferdinand, care e intitula și Rege al Ierusalimului, cu titlul absolut teoretic, roniza pe abate, care n-avea mînăstire : „Spune-mi, abate, nde ți-e mînăstirea ?" Galiani, cu simplitate : „Cum, nu știți ? n Ierusalimul Majestății Voastre !"

În sfîrșit, trec peste atîtea vorbe de spirit, și transcriu n dialog aproape courtelinian :

Un birjar e osîndit la pedeapsa blamului ; judecătorul pronunță sentința sacramentală : „în numele Regelui și legii, e blamez și te declar infam".

„Mă rog, domnișorule, întrebă respectuos birjarul, mai pot eu să-mi mîn căluții mei ?"

Judecătorul : „Nimic nu te-mpiedică."

Birjarul (mirat) : „Atunci... jemanfiș !"

Judecătorul (plecînd) : „Și eu la fel."

Salomon Gessner

Florian admira pe Salomon Gessner, pe care îl imita Stima de care s-a bucurat idilistul elveţian era universală şi spirite fine ca Diderot, Grimm îl numeau „un Grec" ! fiindcă li se părea că Gessner reînviază arta lui Teocrit. Gessner este „naiv" în sensul teoriei lui Schiller, lumea lui pare rămasă la faza copilăriei şi unui contimporan poetul îi face impresia de idiot. Cu ochii săi înlăcrimaţi într-un rîs fericit, cu buze groase, cu capul ca o bilă, cu gura întredeschisă, Gessner e un pletoric entuziast. În realitate, el e un rafinat. Tată-său fusese librar şi el însuşi cultiva gravura : mobilierul casei lui arăta gustul pentru antichităţi. Deobiceiu anticarii, bibliofilii cu viţiul obiectelor rare au o faţă imbecilă, un rîs de bunătate sau măcar miopia. Mascheroni, Gessner, Lavater, Baretti intră fiziognomic în categoria acestei inocenţe.

Multe scene gessneriene sînt motive de gravură. *Der erste Schiffer* [1] vorbind despre un tînăr care construieşte o corabie ca să poată trece la Melida, o fată dintr-o insulă, se poate nara într-o serie de gravuri culminînd cu aceea în care tinerii mînă în mînă, stau în perspectiva mării. Nu mai puţin plastic este *Ein Gemählde aus der Sündfluth* [2] evocare a unei inundaţii care mătură pe cei doi eroi, Semira şi Semin. Într-o idilă, zefirul se joacă cu barba albă ca zăpada, revărsată pe pieptul bătrînului Palemon. Într-alta octogenarul Menalkas atrage atenţia ochilor prin argintul părului din cap şi din barbă. Chlo vede un păstor dormitînd într-un crîng. Vîntul scutură pletele lui iar frunzele luminate de soare fac umbre mişcătoare pe faţă-i.

[1] Salomon Gessner, *Saemmtliche Schriften, Neueste* Stereotyp-Ausgab I—II, Fr. Fleischer, 1841.

[2] Ecou în C. Negruzzi : Potopul.

Dar fără îndoială nu astfel de rafinamente plastice explică circulația operei lui Gessner. Ea pătrundea în familii, alături de biblie, ca un comentar păgîn, prin intenția educativă. Gessner e un Pestalozzi pentru fetele nubile. Pînă atunci poetul german fusese — după opinia sa — un măscăriciu, un poznaș „*ein schnackischer Kerl, ein Possenreisser*". Însă poezia „*die würdigste Art ist, Empfindungen der Tugend und der Andacht zu sagen*", ea are rostul a pregăti pentru virtute și evlavie. Lirica în proză a lui Gessner demonstrează o virtute congenitală și o fericire corelativă căci „*wir fühlen, dass wir nur dann wahrhaftig glücklich sind wenn wir tugendhaft sind*".

Cauza pentru care scriitorul cîntă moartea lui Abel *(Der Tod Abels)* se ghicește îndată. Sîntem la începuturile umanității cînd sufletul e curat iar întîia problemă morală zgudue. Gessner compune un poem al păcatului și căinții, homerizînd în materie etică :

„*Ein erhabnes Lied möcht'ich itzt singen, die Haushaltung der Erstgeschaffenen nach dem traurigen Fall*"...

Întîlnim anticele perechi umane Adam și Eva. Abel și Thirza, Kain și Mehala, constituind societatea primitivă. Acum e posibilă iubirea și invidia, și prin ele virtutea care e o forță activă, opunîndu-se răului. Adam încearcă cel dintîiu presimțirea morții. Cain, omorînd are sentimente complexe, exaltarea crimei, experiența întîiei morți, căința. Eroii suferă de prima criză de melancolie, plîngînd sgomotos : „*itzt entflossen Thränen den Augen des Vaters*". Sensul prea norosului poem este că liniștirea sufletului se capătă printr-un continuu examen etic : „*Gott verachtet nicht die Busse des Sünders*".

Gessner era și artist, firește, și se încînta de ideea plastică a unei omeniri cu gesturi hieratice, solemnă cînd se culcă ori cînd se așează la cină. Dar Alecu Beldiman nu putea să intuiască stilul patriarhal, el vedea o *Istorii ithiciască și foarte interesătoare* (mss. 532—33 ; 4601) și traducea din franțuzește, în 1808, într-un accent de biserică.

„Doresc a glăsui prin cele mai alesi viersuri întîmplările părinților noștri celor din început după cădere lor."

Pînza înfățișînd pe Adam vorbind, într-o plastică retorică în maniera Poussin, se afumă la Beldiman :

„În vremea aceea întru care să ospăta cii întîi născuți nu cu felurimi de bucate sau în case ci în umbrar : atunci au început Adam cu totul vesel să vorbească într'acestaș chip."

În lipsa spațiului biblic, bucuria virtuții și melancolia problematicii morale sînt transportate în decor alpestru elvetic. Erast trăiește singuratec cu Lucinde și fiul lor, ducînd mari lipsuri. Tată-său căruia i-a scris n-a dat semn de viață. Deși se întoarce fără nimic în tolbă de la vînătoare, Erast are calmul moral de a evoca figura pură a soției sale : „*sie ist wie die ernstere Heiterkeit einer stiller Mitternacht, wenn der volle Mond leuchtet*". Simon servitorul credincios vine cu bani. Și acesta are atîta candoare încît mărturisește că a extorcat un călător somîndu-l. Apare și Cleon, călătorul prădat, căruia Simon, îndemnat de Erast, îi cere iertare, înapoindu-i banii. Cleon este chiar tatăl lui Erast și totul se sfîrșește cu bine, fiindcă este o providență pentru virtute.

Această istorie dramatizată, prea puțin „tragedie păstorească, a atras pe femei prin motivul sacrificiului bărbatului pentru soție, în ciuda voinții părintești. Roxana Samurcaș a tradus-o din nemțește în grecească apla iar sărdăreasa Zoița Grigoriu, în românește, după versiunea grecească de mai sus [1], la 1822. Însă G. Asachi în *Rélation historique sur les écoles nationales* din 1838 înseamnă printre traducerile făcute pînă la acest an și *Eraste, drame pastoral de Gessner, par Alex. Cuza.*

Mai este în Gessner o tendință, aceea democratică ascunsă în tema oroarei de civilizație și a vieții pașnice. Evander și Alcimna, crescuți într-un loc sălbatec de Lamon și Chloe, se iubesc. Sosesc Pyrhus și Arates și atunci se constată că Evander e fiul lui Pyrhus iar Alcimna fiica lui Arates. Dragostea tinerilor, dintre care unul e acum prinț, nu suferă stînjenire, totuși sînt obligați a se civiliza. Cînd un „*junger Herr*" felicită pe Evander că a scăpat de o existență desgustătoare, acesta, surprins, protestează. E de asemeni mirat cînd i se spune că se numește viteaz „*wer am meisten Feinde getödtet hat*". I se pare „*abscheulich*", îngrozitor. Îl surprinde și faptul că unul se culcă la pămînt în semn de smerenie *(Damüthigung)*. El este egalitar, ca și Alcimna, căreia pe deasupra îi place vorbi-

[1] V. Ist. lit. rom. Ms. 593 conține o copie a ediției tipărite.

rea crudă. O slujnică o îndeamnă să nu mai jure : „*schwöre nicht ; dein Vater wird nicht zugeben, dass du deine edle Geburt so verschmähest*". „*Was ist das ?* se scandalizează Alcimna. Naştere nobilă ? Nu-i nobilă orice naştere onorabilă ?" Astfel Gessner elveţianul, dintr-o ţară burgheză, repudia prejudecăţile nobilitare, nu fără a păstra altele. Ce va să zică „*ehrliche Geburt ?*" Nu-i, întrebăm noi, după Alcimna, orice naştere onorabilă ? Se înţelege uşor dece nici o serdăreasă nu s-a mai aflat spre a tălmăci şi această piesă pastorală. Ideea unei lumi fără evghenie şi a unei prezentări fără plecăciuni nu era menită să placă la acea epocă.

Piesa de rezistenţă a lui Gessner este poemul pastoral în 3 părţi *Daphnis,* semănînd cu *Galatea* lui Cervantes, însă la timp grec. Dragostea e tratată ca o criză inocentă. Daphnis stă cu capul în poalele păstoriţei Phillis care cîntă mai frumos decît privighetoarea, iar el însuşi cîntă din fluer mai iscusit decît Pan, după reciprocele lor păreri. După cîteva contrarietăţi urmează nunta. În zorii zilei. Daphnis şi Phillis sînt deşteptaţi de cîntecul nupţial întonat de fete şi fluerat pe flaute de păstori. Toţi vin ţinîndu-se de mînă mai mult nemţeşte, decît grecește. Daphnis ţine pe mînă un porumbiel iar Phillis o porumbiţă. Ei sugrumă porumbeii care bat cu aripi blînde mîinile ucigaşe. Sacrificiul acesta displace în chip învederat bunului Gessner. Erast regretă că trebuie să vîneze :

„În sfîrşit m-am întors de la vînat, fără de folos... o ce proastă stari ! să fiu lipsit de pîinea de toate zilele, şi să mă portu... vai !... fără folos prin păduri şi prin munţi, căutînd să pricinuesc moartea nevinovatelor dobitoace..." [1].

Păstorii noştri sînt mai ales vegetarieni şi la masa nupţială de seară, sub lună, se răstoarnă, virgilian, fructe : pepenele cu reţea verde, ciorchini de struguri, mere şi pere cu obrajii roşii, rodii cu coroană verde şi pieptul spintecat, smochine dulci şi tot felul de fructe fie lucioase ori pufoase, fie cu coajă tare.

Contemplarea şi mîncarea lor e un moment din euforia pastorală. Căci această lume nu cunoaşte sentimentele violente

[1] Trad. Zoiţa Grigoriu (1822).

și cea mai gravă depresiune este suspinul : „*Du blasser stiller Mond, sei Zeuge meiner Seufzer*".

Fauna acestei vîrste de aur se compune din cornute mici, porumbei. Vaca clasică deși frecventă în Elveția nu pătrunde în pastorală, fiindcă presupune așezări complicate, iar păstorii sînt nomazi. Filomela și rîndunica sînt păsările slobode. Șopîrlele, lăcustele și greerii comentează natura :

„Șopîrla se furișa însetată printre ferigile din drum, greerii și lăcustele săreau în umbra frunzelor pe iarba pîrjolită."

Sîntem în climă aprinsă, meridională. Dată fiind direcția etică a pastoralei în genere, opinia lui Barbu Paris Mumuleanu din *Muerile* este arbitrară. El osîndește pe femei pentru că citesc lucruri imorale :

Ori citind iar ce cetesc ?
Romanțuri ce le smintesc,
Nu citesc lucru moral,
Ci vr'un romanț pastoral.

Dorat, Gresset, Parny

Am citit o carte foarte mucegăită *Les malheurs de l'inconstance ou lettres de la marquise de Syrcé et du conte de Mirbelle.* I—II, A Amsterdam et se trouve a Paris chez Delaloin, libraire, rue de la Comédie Française, 1772. Autorul este Dorat, de bună seamă Claude Joseph Dorat, poetul *Sărutărilor.* La acelaș editor se găsea în acel an a doua ediție a operelor sale în 11 volume (pînă la 1780 operele complete atingeau 20 volume). În prefață se face aluzie la alt roman *Lettres de Madame de Sénanges* care este identic cu *Les sacrifices de l'amour,* anunțat și el în a doua ediție.

Les malheurs de l'inconstance e un roman epistolar, intenționat sec, „*vrai*". În realitate fad, de o exaltare monotonă. Cît despre stil (*„je l'ai soigné, le plus qu'il m'a été possible"*) el e de o decență și de o întorsătură galantă care exasperează. Cu toate astea, romanul conține o idee care cu alte mijloace, ar deveni romantică. Contele de Mirbelle, nestatornicul, are legături cu o englezoaică, lady Sidley, apoi cunoaște pe tînăra marchiză de Syrcé, neglijată de soț, și o cultivă și pe aceasta, fără a renunța la cea dintîi, ba dimpotrivă, arătîndu-se interesat și de o madame de Thémines. Englezoaiaca aflînd duplicitatea, dispare. Marchiza, gravidă, se îmbolnăvește și moare, contele ucide în duel pe intrigantul care i-a dat consilii rele și apoi trăiește „*isolé*".

Mirbelle nu e propriu zis un inconștient ci o victimă a pasiunilor complexe. Scrisorile lui către o femeie sau către alta sînt sincere, amîndouă femeile îl interesează dintr-un punct de vedere : „*Sidley fait couler mes larmes, la Marquise allume mes désirs : malheureux de trahir l'une je me verroies avec transport dans les bras de l'autre*". Contele e obsedat într-un cuvînt de eternul-feminin. Tematic, de la Dorat la Goethe, e doar distanța geniului.

Am reîntîlnit într-o culegere modernă *(Contes grivois du dix-huitième siècle*, Bruxelles, H. Kistemachers) fără nume de autor, celebrul *Ver-Vert* al lui Gresset. E o naraţiune în stilul lui La Fontaine din *Contes*, mai sprintenă, cu delicate tonuri de pastel portretistic, o simplă anecdotă spusă cu circumvoluţii.

Călugăriţele din ordinul la Visitation din Nevers posedă un papagal, numit Ver-Vert, originar „*de l'Indien rivage*".

A Nevers, donc, chez les Visitadines
Vivoit naguère un Perroquet fameux.

Natural, e adorat :

Des bonnes Soeurs égayant les travaux,
Il becquetoit et guimpes et bandeaux ;
Il n'étoit point d'agréable partie,
S'il n'y venoit briller, caracoler,
Papilloner, siffler, rossignoler.

Martor al toaletei călugăriţelor, asistă la artificiile vestimentare ale acestora. Căci :

Ainsi qu'il est pour le Monde et les Cours,
Un art, un goût des mondes et d'atours,
Il est aussi des mondes pour le voile ;
Il est un art de donner l'heureux tours
A l'étamine, à la plus simple toile.

Limbajul papagalului este, se-nţelege, pios : Oremus, Benedicita, notre Mère et votre Charité.

Reverendele Visitadine din Nantes, aflînd despre Ver Vert, cer să le fie trimis pentru cîtva timp. Cu mare greutate, mînăstirea se decide să îmbarce papagalul pe un vas de pe Loire. Aici Ver-Vert dă de un mediu inedit :

Deux Nymphes, trois Dragons,
Une Nourice, un Moine, deux Gascons

de la care învaţă alt vocabular. Sosit la Nantes, papagalul e

întîmpinat de la chei, de portăreasa mînăstirii, pe care o recunoaşte după mînă :

En débarquant auprès de la Beguine,
L'Oiseau madré la connut à la mine,
A son oeil prude, ouvert en tapinois,
A sa grand'coiffe, à la fine étamine,
A ses gants blanc, a sa mourante voix,
Et, mieux encore, à sa petite croix.

Cînd însă „*au grand Parloir*", „*la mère Prieure*" încearcă să vorbească papagalului, oroare ! acesta răspunde în stil de dragon : *Par la corbleu. Que les Nones sont folles ? La peste te crève... mille pipes de diables !* Nantezele îl trimit înapoi la Nevers. Aci, Vizitadinele, ţin un tribunal :

Les yeux en pleurs, les sens d'horreur troublés,
En manteaux longs, en voiles redoublés,
Au Discrétoire, entre neuf Vénérables ;
Figurez-vous neuf siècles assemblés.

Ver-Vert e condamnat la două luni de abstinenţă, trei de recluziune şi patru de tăcere. Cînd în fine îşi termină pedeapsa, slăbit de post, moare de indigestie :

Du sein des maux, d'une longue diète,
Passant trop tôt dans des flots de douceurs,
Bouré de sucre et brulé de liqueurs,
Ver-Vert tombant sur un tas de dragées,
En noirs cyprés vit nos roses changées...
Il expira dans le sein du plaisir.

Mînăstirile occidentale, ca şi cele româneşti de altfel, au reputaţia dulceţurilor.

Am citit *La guerre des dieux*, poème en dix chants par Evariste Parny (Troisiéme édition. A Paris, Chez Debray, An. VII), operă teribilă în intenţii pe care Sainte-Beuve o osîndea sub cuvînt că ar fi rănit conştiinţele gingaşe, „*des croyances respectables*". Azi e aproape inofensivă, o pură ştrengărie în stil Anatole France. De n-ar fi fost introdus Isus care stă rău

în această mascaradă, am avea o frumoasă confruntare de mitologii. Jupiter, alarmat de prezența în cer a noilor divinități creștine, le dă o recepție. Războiul nu poate fi totuși evitat. Olimpul e blocat, Priap și Satirii ies și trec de partea creștinilor devenind călugări (ironie subțire) :

— Naissez, croissez — le zice Isus —
pour féconder ma vigueur.
Multipliez, Carmes, Bénedictins,
Frères prêcheurs, Frères gnerantins
Les uns chaussés, les autres sans chaussure,
Barbus ou non, avec ou sans tonsure.

Prin trădarea lor, creștinismul triumfă. Jupiter era tocmai pe cale de a apuca de barbă pe Dumnezeu, ajutat și de scandinavicul Odin, cînd Priap sosește purtat prin aer de șase îngeri. Imaginația lui Parny, deși grațioasă, e hazardată. Desigur că în numele creștinismului s-au făcut multe cruzimi, dar a pune „*tout le clergé*“ să strige :

Tuons, morbleu ! voici les protestans,
Point de quartier, tuons !

sub ochii lui Isus care zice (blasfemație spre a face plăcere revoluționarilor extremi) :

Ah ! je triomphe enfin, L'Europe entière
De bras et d'or pour longtemps s'appauvrit,
Mais mon sépulcre est libre...

asta merită flăcările Infernului. Voltaire era mult mai rezervat și cerea blagoslovirea papei Benedict XIV căruia îi dedica *Zaïre*. Lipsa de tact este de asemeni a pune pe Tată și pe Fiu, într-un dialog bufon să-și lege atributele divine :

Le père
Conviens-en, mon cher fils,
Dans ta nature ils trouvent un prétexte
Tu n'est pas clair
Jesus — Christ
L'êtes-vous plus que moi ?

În tradiția catolică, scena nu-i totuși chiar așa de scandaloasă, fiindcă „misterele" se slujeau de un stil și mai dur : *„Père éternel vous avez tort et devriez avoir vergogne. Votre fils bien aimé est mort et vous dormez comme un ivrogne"* Dumnezeu : *„Il est mort ?"* Îngerul : *„D'homme de bien"*. Dumnezeu : *„Diable m'emporte, qui en savais rien"*. (W. Scherrer *Allg. Gesch. d. Lit.)*

În schimb, relevarea elementelor comune între creștinism și religiile păgîne e spirituală :

Saint Guignolet
Bah, bah, la Trinité,
Du nombre trois j'ignore la puissance ;
Mais de tous temps il eut la préférence
Bien avant nous le Gange proclame
Vistnou, Shiven, et leur ainé Brama
Moyse
La Trinité serait donc Indienne
Saint Guignolet
Jadis l'Egypte avait aussi les siennes
Isis, Horus, et le père Osiris.

Dar mai grațioasă decît toate, de fantazie romantică este lupta dintre arhanghelul Gabriel și Diana, acel *„redoutable athlète"* feminin, sfîrșind cu o îmbrățișare în care amîndoi își pierd castitatea.

Herder și publicul

În vremea romantică, un autor francez azi obscur, Victor-Joseph Etienne Jouy (1764—1846) punea în *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* problema publicului, imitat apoi de spaniolul Larra în *Quien es el publico y donde se encuentra?* Larra respingea autoritatea opiniei publice și pretenția că publicul este instruit, indulgent, imparțial, respectabil, *ilustrado, indulgente, impascial, respectable.* Dimpotrivă găsea că „*el publico tiene gustos infundados*", că este „*caprichoso*" și la urma urmelor inexistent, fiind eterogen, împărțit pe clase : „*cada clase de la sociedad tiene su publico particular*".

Noțiunea de „public" ia proporții după revoluția franceză, în baza principiului infailibilității poporului. Clasicii nu luau în considerare acest factor, salonul neconstituind un public, ci o familie de spirite înrudite și active, foarte competente, care nu acceptau discuția decît în privința unor moduri literare profesate de fiecare în parte. Salonul era un juriu. Publicul apare odată cu intenția de a capta strada, de a răspîndi o carte, de a forța notorietatea, indiferent de valoarea durabilă a unei opere. Astfel noțiunile de „public" și „succes" sînt conjugate și intră în sfera sociologiei. Autori moderni ca Julius Hirsch in *Die Genesis des Ruhms* și F. Baldensperger în *La littérature* s-au ocupat cu fenomenul reputației literare ca simplă mișcare de opinie. Însă înaintea lor, Herder în articolul *Haben wir noch das Publikum und Vaterland der Alten?* se întreba și el : *Was ist Publikum?* atingînd toate aspectele chestiunii.

Ca și Larra, mai tîrziu, Herder recunoștea că noțiunea de public e foarte vagă și o definea în ultimă analiză ca o „pluralitate de opinii în cercul în care vorbim, scriem și acționăm". Distingea între un public „real", imediat palpabil și unul „ideal", risipit în timp și spațiu, cum ar fi publicul invizibil al posterității. În fine Herder sublinia că publicul

constitue o fiinţă morală, o persoană mistică, gata a ne aproba şi dezaproba, a ne aplauda şi critica.

Herder admite implicit mai multe forme şi sfere de opinii, trecînd la cîteva exemple. Astfel examinează „publicul Evreilor" pe care îl socoteşte unitar şi naţional, pe deasupra îngrădirilor de limbă. Poporul ebraic este de la originea sa un „individ genetic", o unică fiinţă morală sub ochiul divinităţii. Se subînţelege de aci că publicul naţional ebraic este foarte solidar şi că individul nu se poate sustrage autorităţii lui, prin apel la o diviziune. O astfel de unitate nu se mai poate repeta, crede Herder, decît în cuprinsul unei singure limbi. Un grai comun dă azi o comuniune de opinie în timp şi spaţiu : „*Luther predigt mir noch*". Încît Herder este contra diversităţii dialectale care face ca *Witz*-ul din cutare provincie să treacă drept „*niedriger Scherz*", glumă plasată aiurea.

La Greci era un alt public, date fiind dimensiunile mici ale cetăţii, un „*Publikum... für Poesie*" (în deosebi dramatică). Exista un public care cerea, iar poetul se conforma. În Germania lui Herder dramaturgul scrie dramă fără public, el se sileşte a-şi crea un public, gustul pentru poezie fiinţînd numai în cercuri înguste. În fine, în ce priveşte filosofia, Grecii se adresau la indivizi, încercînd perfecţionarea lor interioară. Un „public filosofic" este o imagine nobilă, însă irealizabilă. Dar este un public latent, tacit pentru filosofie, în temeiul universalităţii raţiunii, ceea ce îndreptăţeşte sforţările gînditorului. Dacă interesul pentru idei este cosmic, gustul pentru literatură e o „plantă naţională" în dependenţă de sol şi climă.

„Romanii în genere n-aveau gust decît pentru pîine şi jocuri şi în fine pentru istorie. Existenţa unor poeţi rafinaţi dovedeşte prezenţa unei clase culte, cu rafinament împrumutat de la Greci."

Cu creştinismul apare „un public creştin", „*ein Publikum über die Völker*".

Crearea unei opinii cosmice se continuă prin şcoli şi universităţi şi prin tipar, ducînd la ivirea unui „*Publikum der Literatur*", caracterizat prin anonimie.

Scriitorul tinde să se elibereze de tirania opiniilor cercuale şi să apleze la judecarea unui public atemporal, specializat, un soiu de „*allgemeine Concillium*", pe care ajunge a-l

simboliza în propria sa judecată devenindu-și public sieși. Aplauzele majorității nu constitue un țel pentru autor, care trebuie să-și creeze publicul, nu să se supună lui.

Toate observările lui Herder sînt exacte sociologicește și pot fi retraduse în termeni actuali. Cu unele rectificări. Publicul ideal, atemporal, uneori individual constituie consensul abstract de valoare asupra unei opere. El e mediul judecății estetice și în fond nici nu constituie un veritabil „public".

Numim public un factor colectiv concret, străin de conștiința noastră în funcție universală, ostil, fie că ne aprobă, pentru intenții adesea neurmărite, fie că ne respinge. Față de public te conformezi ori te izolezi. Acest public este, cum spune Herder, confesional, școlar, cercual, național, mergînd de la sfere largi la altele din ce în ce mai strîns contingente. El constituie un element de ținut în seamă la „publicarea" în sens practic a operei noastre. Cine nu publică rămîne liber!

Noțiunea de public se aplică și la critici. Un critic devine „public" cînd dorește să-și facă o carieră. Atunci el se subordonează opiniei, fie adoptîndu-o, fie contrazicînd-o, fără certitudini și liniști de conștiință. În majoritate criticii stau sub superstiția opiniei publicului real, de la care așteaptă anticiparea, în imposibilitate de a da o judecată ideală. Uneori criticii se grupează social constitutind „un public de critici". Publicul reprezintă deci un factor colectiv, concret și rustic, critica veritabilă însă un punct de vedere solitar și *eo ipso* universal.

În alt articol *Ursachen des gesunkenem Geschmacks bei den verschiedenen Voelkern das er geblucht*, Herder pune o problemă adiacentă, aceea a gustului, ca fenomen social de opinie publică, admițînd, ca să uzăm de expresia lovinesciană, mutația valorilor. Fiindcă gustul era distins în mod curent de geniu și socotit ca o manifestare irațională (vezi Batteux, Dubos), Herder va afirma că gustul este o formă de educație, contemporană geniului ca manifestare naturală. Gustul este pe de altă parte o formă de ordine și de perfectabilitate a forțelor geniale spre frumos, ca atare gustul este rațional. „*Geschmack ist nur ein Phänomenon der Vernunft*". Gustul a încetat la Greci, nu fără persistențe, după dispariția geniilor, la Roman

după slăbirea influenţei elene. Într-un cuvînt gustul variază în perioade şi în intervale regionale.

Înţelegînd prin „gust" facultatea de a da sentinţe critice, atunci gustul şi genialitatea sînt momente corelative, cum susţin şi esteticienii moderni. Sociologic însă ideea de gust circulă cu altă accepţie indicînd un public. Astfel nici Herder nu ignorează că geniile sînt lipsite adesea de această însuşire, care e o măsură mijlocie, o formă de decenţă. Este adevărat că marea cultură precedă gustul, totuşi epocile cu gust sînt tocmai acele în carenţă de genii, rămase cu educaţiea, cu fineţea şi cu preceptele.

Astfel înţeles gustul, el e forma de judecată a opiniei publice mistice. Adesea criticul, fără să-şi dea seama, face simple judecăţi conformiste aplicînd precepte ascunse, clasificînd, corectînd, în imposibilitate însă a „inventa" prin analiză obiectul, sustrăgîndu-l prejudecăţilor curente. El e un om de „gust" chiar cînd preferinţele îi sînt rudimentare, fiindcă decide ca „public" educat în anume sens. În estetică însă gustul nu-i decenţa, el e fantazia critică.

Goethe
și fata-băiat

O notă care izbește în *Die Leiden des jungen Werthers* este starea de copilărie, în primul rînd cultul pentru plîns, tonul de literatură *„larmoyante"*. Și eroii și cititorii sînt presupuși a fi foarte sensibili și gata să plîngă. Autorul socotește de la început că cititorul, cunoscînd istoria lui Werther, nu și-ar putea reține lacrimile. „Lotte — strigă Werther, aruncîndu-se la picioarele iubitei, luîndu-i mîna și stropindu-i-o cu mii de lacrimi — binecuvîntarea lui Dumnezeu plutește asupra ta etc.". Lacrimile sînt o hrană pentru suflet și suprimarea lor e regretată : „Un om insuportabil m-a întrerupt. Lacrimile mele s-au uscat". Cînd Lotte cere lui Werther să fie mai rezervat, acesta plînge „ca un copil". În Franța a fost o modă a lacrimilor, de origine gotică, aci facilitatea copilărească la plîns e o stare de spirit genuin germanică, naivitatea pe care o va defini Schiller.

Un alt aspect foarte propriu lui Goethe, exponent într-asta al lumii germane, este simțul familial, chiar în dragostea liberă, mai mult, luînd expresia în accepțiune blîndă, o dorință de promiscuitate, de aglomerare umană. Interesul lui Werther pentru Lotte se deșteaptă în acest chip : el o găsește în mijlocul fraților și surorilor sale (sînt în total vreo opt copii) de diferite vîrste, împărțindu-le după amiază pîine cu unt. Pe erou scena îl răpește. Altădată se va juca însuși, tăvălindu-se pe jos cu acești copii. El visează fericirea de a fi membru al acestei familii, iubit de copii ca un tată, bineînțeles și de Lotte. Cînd una din surorile Lottei își gătește o păpușe pe genunchii lui, Werther își simte ochii scăldați în lacrimi *(meine Tränen flossen)*. De ce ? se va zice. Citind istoria lui Wilhelm Meister intuim o năzuință ce ar putea părea hazardată, ori efect al maliției cui n-a examinat mai larg opera lui Goethe. Scriitorul german arată o mare pricepere în materie de etern feminin (expresia e a lui) și aspirațiile sale sînt vădit poliga-

mice. Bărbatul se poate (în *Werther*) bucura sinoptic de toate ipostazele unei existențe feminine, prin variantele surorilor. Într-un cuvînt Goethe nu iubește femei, ci familii.

Maternitatea i se pare lui Goethe afrodisiacă : „Nimic mai grațios decît să vezi o mamă cu un copil în brațe și nimic mai venerabil decît o mamă între mai mulți copii". Și pentru ca noțiunea „venerabilitate" să nu dea loc la confuzii, iată un pasagiu mai lămurit : „O fetiță care semăna perfect mamei sale venise după noi și ședeam astfel în prezentul cel mai ciudat, între trecut și viitor, ca într-o pădure de portocali, unde într-un mic cerc de flori și fructe trăiesc în trepte laolaltă".

La Goethe observăm și acest fenomen al interesului unui om foarte în vîrstă pentru o fată prea de tot tînără, un fel de interpretare erotică a sentimentului patern. Dragostea anormală a fetiței pentru omul matur, atestabilă totuși (Mignon, Wilhelm), se agravează cu porniri incestuoase (tema e de altfel clasică). Unui artist ca Goethe, atenția pentru fenomenul erotic îi e liberă de orice prejudecăți, aproape păgînă, pe alocuri cu indicații către o filozofie a naturii care stăpînește sec. XVIII. Augustin din *Wilhelm Meisters Lehr-u. Wanderjahre* care zadarnic își reprimă prin retragerea la mînăstire o mare vitalitate se îndrăgostește de vecina lui Sperata și înainte de a o lua în căsătorie o face să devină mama unui copil care e Mignon. Află însă că Sperata este, printr-o confuzie de stare civilă, chiar sora sa. De durere înnebunește și devine vagabondul harpist. Alt caz de atracție prin factorul consanguinității e acela reprezentat de Lothario care e pe cale de a se căsători cu o Theresa ce se descoperă a fi fata fostei lui amante doamna de Saint Alban.

Eroina memorabilă a lui Goethe, care, lucru curios, a făcut carieră în ramura cărților poștale ilustrate, poate mai de grabă după opera comică a lui Ambroise Thomas, este Mignon. Ea e simbolizarea apariției turburărilor erotice în sufletul unei tinere fete, încă nepubere, cînd separația între sexe nu s-a făcut bine și fata are caracter hermafrodit. Într-adevăr Mignon este, după expresia lui Goethe însuși, *das Knaben-Mädchen* și umblă îmbrăcată în haine băiețești, contrastînd cu pletele și cu cîrlionții. Wilhelm nici nu-i poate determina sexul la început și o califică drept *„ein junges Geschöpf."* Și altă

eroină, Therese, merge îmbrăcată, uneori, tot bărbătește ca Jägerbursch. Idealul lui Goethe și al germanicilor în genere este o fată puerilă și sălbatecă, încă băiețească și meridională, fiindcă se crede că „sălbăticia" e în jos spre Mediterană, pe acolo pe unde sînt lămîi și portocali :

Kennst du das Land, wo di Zitronen blühn... ?
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn... ?

Mignon are înfățișarea unei țigănci spaniole (și modelul ei este Preciosa din *La gitanilla* lui Cervantes) dar autorul își face despre fata latină o idee extravagantă. Mignon vorbește o nemțească stricată amestecată cu franțuzească și italienească și are oroare de regiunile reci. Într-o zi ea intră în odaia lui Wilhelm cu un covor sub braț pe care îl întinde jos. Apoi aduce patru lumînări aprinse pe care le așează în cele patru unghiuri ale covorului, iar dintr-un coșuleț scoate niște ouă pe care le distribuie în anume ordine pe suprafața scoarței. Chiamă un viorist, se leagă la ochi și în tactul castagnetelor (și nu al tamburinei cum arată cărțile poștale ilustrate) începe să joace un *fandango,* dans spaniol, deși Mignon cea cu nume francez e o italiancă, pășind cu iscusință printre ouă, spre marea emoție a lui Wilhelm. Puerilități ! Adevărata meridională e Melibea din *Celestina* lui Rojas.

Immermann a rămas încîntat de acest tip de vagabondă fată-băiat și l-a reeditat în *Die Epigonen.* Acuma ea se cheamă boccaccește Fiammetta-Flämmchen însă e fata unui ofițer polonez și a unei spaniole. Fugită în pădure spre a scăpa de asiduitățile unui bărbat bătrîn, ea capătă vestminte bărbătești de la Hermann, eroul romanului, și face niște isprăvi de-o copilărie imensă. Abia știe să scrie și să citească.

Aspirația aceasta către naiv și fraged copilăresc este indiciul unui popor infantil el însuși, deci ușor la lacrimi și crud agresiv totdeodată, păgîn, gregar și disciplinat ca copiii înșiși la joc, sensual sub etica normală, nu din perversitate, ci din prolificitate, fantast, duios, războinic, brutal. Popoarele inerte sînt raționaliste.

Ironia romantică

Se pomeneşte adesea de „ironia romantică". Expresia pare a conţine în sine o contradicţie, mai cu seamă dacă avem în vedere că după Schlegel romantismul nu e doar o speţă a poeziei ci poezia însăşi. Astfel poezie, humor, romantism apar ca noţiuni sinonime. Jean Paul în a sa *Vorschule der Aesthetik* este formulatorul humorului romantic.

Vom simplifica. Jean Paul, urmînd calea tradiţională, va avea de discriminat între rizibil şi umoristic prin raport la sublim. Măsurile de care se va sluji (cu foarte multă confuzie) vor fi inteligenţa *(Verstand)* şi raţiunea *(Vernunft)*, după maniera kantiană. Una ar fi producătoare de concepte pe care Jean Paul le înţelege într-un sens finit, alta producătoare de idei cu sferă infinită, raportabilă la totul cosmic (ne va vorbi de „totalitatea umoristică"). Sublimul este (traducînd mai clar) sentimentul subiectiv de inferioritate faţă de infinitul aplicat, adică sugerat de un obiect incomensurabil, ocean, munte. Sentimentul contrar, acela al infinitului mic, constitue comicul. Asta în general. Vasăzică şi un sentiment şi altul rezultă dintr-o disproporţie, cu observaţia că nu distanţa dintre momentele obiective este capitală ci aceea determinată de subiect.

Mecanismul comicului obişnuit, al comicului „clasic", e următorul. Un individ are un concept (o intenţie), aceea de pildă de a nu cădea noaptea într-o prăpastie (cazul lui Sancho Panza). Dacă Sancho nu se mişcă toată noaptea, asta nu prezintă nici un motiv de rîs. Gestul e rezonabil. Cînd însă ne aşezăm cu inteligenţa noastră în locul lui şi constatăm că purtarea lui e absurdă, fiindcă nu este nici o prăpastie ci o groapă fără adîncime, atunci rîdem. Rîsul se naşte dar din raportarea contrastului obiectiv la unghiul nostru de vedere. Următorul contrast : „Pentru Dumnezeu globul pămîntesc este un bulgăre de zăpadă" nu e rizibil, decît dacă ne-am închipui că

Dumnezeu e victimă a unei iluzii optice, pe care noi am fi în stare s-o interpretăm.

Rîdem de animalele antropomorfice pentru că le atribuim o inteligență umană care apoi nu se verifică obiectiv. Deci unde nu-i nici un fel de inteligență, unde nu ne putem substitui cu subiectul nostru, nu-i prilej de comic.

Comicul e o atitudine liberă, dezinteresată, ca și poezia, un simplu exercițiu al intelectului. Cu cît o noțiune e mai poetică (și mai amorală) cu atît are mai mult simțul comicului, știind ce e gluma *(der Scherz)*. Dacă însă intervine practic, cu criterii etice atunci se naște satira, care prin urmare, după Jean Paul, se situiază în afara poeziei. După Jean Paul Germanii nu știu de glumă, sînt serioși, satirici (afară de o elită), în consecință și surzi pentru poezie. Noi putem obiecta că atitudinea morală a satiricului ne interesează gratuit ca o simplă deslănțuire lirică a sufletului satiricului și că rămînem hotărîți a nu lua în serios moralitățile lui Eminescu.

Ce e, acum, umorul? Inteligența și lumea obiectivă stau în sfera infinitului. Cînd comparăm deci lumea cu ideile noastre infinite se naște un sublim întors, o recunoaștere a nimicniciei finitului sau mai bine zis „*die humoristische Poesie*", căci e o formă de seriozitate. Grecii cunoșteau numai gluma, efect al inteligenței, n-aveau sensul humorului, care străbate toate genurile epic, dramatic și liric.

Instrumentul de bază al poeziei este comparația, raportarea surprinzătoare și semnificativă pentru relațiile cosmice, a două momente. Dar aceasta este și funcția *witz*-ului, a spiritului romantic, a face asociații și disociații creatoare. *Witz*-ul e o facultate genială, însușirea de a găsi „spirit" și coherență în univers, unind elementele cele mai aparent eterogene (soare și adevăr). Veritabilul *Witz* este un produs al fantaziei (spre deosebire de *witz*-ul abstract al inteligenței).

El e sinonim cu metafora. Deci a face metafore e o formă de umor, darul de a desvălui țesătura infinitului numai prin legarea a două puncte izolate. Claudel profesează o teorie asemănătoare a metaforei, care e, după el, o *connaissance*, o cunoaștere prin naștere de momente congruente. Jean Paul traduce și el pe „*witzigen*" prin, „*die Kraft zu wissen*". *Witz*-ul

e „anagrama naturii", fantazia e alfabetul hieroglific al aceleiași.

Metafora stabilește sinonimii între lumea spirituală și cea corporală și limbajul nu-i decît un vocabular de metafore pălite. Cam același lucru îl va spune Ortega y Gasset : Metafora e scrierea chineză, prin care transcriem direct ideile, fără oblicitatea discursului. Jean Paul merge și spre altă concluzie. Popoarele au o tacită convenție în ce privește hieroglifica metaforică și nimeni nu va clătina capul lateral vrînd să spună da, precum nimeni nu va numi eroarea lumină, și adevărul întuneric. Există deci un graiu metaforic universal. Dar atunci înseamnă că Jean Paul intuește o poetică universală, obiectivă, adică a subiectului transcendental și nu este departe de poziția lui Berchet. Izvorul invenției poetului ar fi o fantezie folklorică.

Se înțelege atunci că geniul nu este (față de talentul ornamentic) decît spiritul fantastic care unește detaliile lumii într-o viziune universală, acela care poate formula un ideal.

Cu acest element, Jean Paul trece la definirea clasicismului și romantismului, pe care de altfel le înțelege și „climatic". Poezia clasică e plastică, cea romantică este muzicală, prima e obiectivă, ridicată pe noțiunea de frumos finit, cea de a doua infinită. Poezia romantică crește într-o lume de „eclipsă", mediul și fiind nemărginirea, „*das Weite*". Cu aceasta revenim însă la ideia de umor...

Undine

Care este sensul nuvelei-basm *Undine* de De la Motte-Fouqué, singura scriere de rezistenţă dintr-o operă copioasă ? [1]

Un tînăr cavaler, Hulbrand von Ringstetten, nimereşte în coliba unui pescar la o margine de lac şi nu departe de o teribilă pădure, pe care o străbătuse din bravadă. Pescarul are o fată, Undine, de fapt nu a lui. Avusese o alta, care, mică, îi scăpase mamă-sei în apa lacului, ca să nu zicem că fetiţa însăşi, ca şi fascinată, se aruncase în valuri. Mai tîrziu, li se ivi în uşa bordeiului o fetiţă ca de 3—4 ani, udă pe păr şi pe veşminte ca şi cînd ar fi ieşit din lac. O crescură şi aceasta era Undine. (Propriu-zis cealaltă nu se înecase şi va deveni Bertalda, fiica adoptivă a unui puternic prinţ.) În pădure, Hulbrand fusese întîmpinat de un mic monstru, de un Kobold care rîsese cînd îi dăduse de pomană un galben şi intrase demonstrativ în pămînt. „Se făcu ca şi cînd puteam privi prin pămîntul tare, verde, prefăcut într-o sticlă verde şi rotundă, iar înăuntru se jucau cu argint şi cu aur Kobolzii. Ei se învîrteau cu capul în sus şi în jos, îşi aruncau zbenguindu-se nobilele metale, îşi suflau în obraji, şăgalnici, pulbere de aur. Tovarăşul meu cel grozav şedea pe jumătate afară, pe jumătate înlăuntru ;..." Iată dar o divinitate a metalelor, una dintre Erdgeistern. Cavalerul ia de nevastă pe Undine şi un Pater Heilmann vine să-i cunune. După nuntă, Undine mărturiseşte lui Hulbrand că aparţine lumii spiritelor elementare, fiind ceea ce se cheamă o Undină. „Trebuie să ştii, iubitul meu, că în Elemente se găsesc fiinţe cu chipul aproape ca al tău care totuşi se lasă rar zărite. În flăcări sclipesc şi se joacă minunatele Salamandre, adînc în pămînt locuiesc Gnomii chirciţi, răutăcioşi, prin codru hoinăresc duhurile păduratice aparţinînd

[1] *Deutsche Erzähler*, Ausgewählt und eingeleitet von Hugo von Hofmannsthal, Leipzig, Insel—Verlag, 1932.

aerului, iar în lacuri, fluvii şi rîuri trăieşte neamul întins al spiritelor apei." Undine este nepoata lui Kühleborn, duhul izvorului din pădure, tată fiindu-i un prinţ, al mării meridionale. Deosebirea între oameni şi spiritele elementare, explică Undine, este următoarea : „Noi şi cei de felul nostru din celelalte elemente ne risipim şi ne prăpădim cu sufletul şi cu trupul încît nu mai rămîne nici o urmă din noi şi în vreme ce voi ceştilalţi vă veţi deştepta odată într-o viaţă nouă, noi rămînem acolo unde au rămas nisipul, scînteia, vîntul şi valurile. Noi n-avem suflete ; Elementul ne mişcă, adesea ni se supune, cît trăim, ne mistuie îndată ce murim şi sîntem mereu voioşi fără să ne mîhnim, cum sînt privighetorile, peştişorii aurii şi alţi frumoşi copii ai naturii." Cu toate acestea „noi putem cîştiga un suflet prin unire din dragoste cu unul din rasa voastră". Acesta e cazul Undinei. Primejdia acum este răzbunarea duhurilor. Unchiul Kühleborn se ţine de Hulbrand şi Undine, încearcă, a-l intimida în pădure unde, ameninţat, el se aruncă într-o cascadă.

În castelul Ringstetten este un puţ pe care Undine pune să-l astupe cu o piatră mare ca să-l împiedice pe unchiul Kühleborn să ţîşnească pe acolo. Într-o plimbare, cavalerul şi Bertalda fură întîmpinaţi de Kühleborn, maliţiosul Wassernix, în chip de izvor izbucnind din pămînt şi care-i aruncă în sus cu puterea valurilor. Undine vine şi-i scapă. Într-o zi, Hulbrand pleacă cu Undine şi Bertalda la Viena. Pe Dunăre, cavalerul are o pornire de supărare contra Undinei pe care o numeşte vrăjitoare, aceasta mîhnită se aruncă în apă şi dispare. Acum Hulbrand se logodeşte cu Bertalda. Deşi prin Pater Heilmann el primeşte sfatul de a nu face nuntă şi a aştepta pe Undine, incredul, nu ţine seama de el. Bertalda a pus să se ridice capacul de pe puţ, din care se ridică o coloană de apă, prefăcîndu-se într-o nălucă cu trăsăturile Undinei. Aceasta pătrunde în odaia nupţială, sărută pe mire cu buzele reci, Hulbrand cade mort pe pat. Fantoma merge şi la groapa cavalerului, cade în genunchi şi se preface într-un izvor care înconjură mormîntul.

Natural, aci dăm întîi, de toate de tema din *Lenore*, întoarsă, dragostea dintre un viu şi o moartă. Mai departe este ideea paracelsiană a duhurilor elementare iar, hieroglific, cazul

liliputanei lui Goethe vrînd să se regenereze prin căsătoria cu un cavaler, teza împerecherii geniului cu muritorul de rînd. Însă cine este aci geniul ? O ființă fără suflet rațional, o expresie a naturii joase. Geniul apare drept superior și inferior totdeodată umanității. În fine, pe chestiunea aceasta am putea specula infinitiv, deși probabil De la Motte-Fouqué nu s-a gîndit așa de departe. Cu toate că romantic, instinctul l-a condus înapoi, ca pe toți romanticii din partea orientală a Rinului, la o mitologie foarte înrudită cu aceea a lumii elenice. Ahile este (după Homer) feciorul Tetidei, fata lui Nereu, fiu la rîndu-i al Oceanului. Jupiter în chip de bou se unește cu Europa și aceasta naște pe Minos, care și el, de bună seamă este un rumegător, pentru că Pasifae, soția lui, naște pe Minotaur. Omul suferă prestigiul bestiei terestre sau marine, vraja animalului irațional. De la Motte-Fouqué, bine consultat psihologicește, visează climatul acvatic. Farmecul Undinei pentru Hulbrand, floare a cavalerismului, constă în animalitatea ei lipsită de psihè. Dînd la o parte mitologia, Undine rămîne o simplă fiică a naturii ca Mignon a lui Goethe, ca Flämmchen a lui Immermann, o antiteză a femeii civilizate.

Cavalerul caută bruta tînără, „fără suflet", antiteza unei femei analitice și cult pasionale ca Ellenore din *Adolphe* de Benjamin Constant. Nereida anticilor nu avea sexual altă semnificație, fiind figurația femeii pătimașe și reci, ca și furtuna marină, incapabilă să stea în picioare pe pămînt. Jules Lemaître în *La Sirène (En marge de l'Odyssée)* a închipuit pe un Euphorion fugind cu o sirenă, Leucosia, în Grecia. Pe uscat, însă, Euphorion duce cu greu în spate incomodul și bizarul pește. Thetis apare, acordă Leucosiei condiția de muritoare și picioare omenești. Chiar și cu această metamorfoză, adăugăm noi, Sirenei i-a rămas neapărat ceva pisciform, fără de care atașamentul lui Euphorion ar fi inexplicabil.

Al. Manzoni și romanul istoric

Abatele Dubos spune în „reflecțiile" lui următoarele :

„*Je crois donc qu'un Poète tragique va contre sont art, quand il pèche trop grossièrement contre l'Histoire, la Chronologie et la Géographie, en avancent des faits qui sont démentis par ces Sources.*

Un Poète ne doit donc pas faire, sauver la vie à Tomiris par Cyrus, ni faire tuer Brutus par César."

Cu asta punea problema adevărului istoric în operele literare inspirate din istorie. Mulți sînt și azi de părerea lui Dubos, care însă e foarte contestabilă. În treacăt fie zis, ea este scoasă din Aristot care zice în *Poetica* sa (trad. M. Valgimigli, Bari, Laterza 1916, p. 51) : „Miturile trebuie să le lăsăm cum le-am primit ; nu trebuie să le schimbăm în punctele capitale ; de pildă, că Clitemnestra a murit ucisă de fiul său Orest și Erifile de fiul său Alcmeon".

În această chestiune a răspuns în plin romantism (cînd înflorea romanul istoric al lui Walter Scott) Al. Manzoni în *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*. Dar fiindcă Manzoni uzează de cuvîntul „invenție" prin opunere la adevărul istoric, să atingem puțin ideile din dialogul *Dell' invenzione*. La întrebarea : ce face artistul ? unul răspunde că artistul „crează" născocind lumi inedite, care n-au mai fos, altul în numele lui Manzoni afirmă că artistul „inventează", în sensul că descoperă idei preexistente : „*L'inventare non è altro che un vero trovare ; perchè il frutto dell' invenzione è un idea, o un complesso d'idee*".

Acest citat cît și consecințele filosofice pe care le trage Manzoni pe baza ideilor lui Rosmini pot să ne facă să credem că autorul *Logodnicilor* platonizează, admițînd un frumos ideal. Totuși ideile lui sînt rezonabile și ieșite din experiență. Manzoni vrea să spună că obiectul creat de artist este posibil, ca atare el e de fapt o idee a priori, un universal, care poate

să răsară întocmai și în altă imaginație. Meritul artistului e de a găsi această „idee" posibilă căci a inventa imposibilul este imposibil. Un artist inventează o floare. Elementele floarei, cotor, foi etc. sînt niște posibile, de fapt niște universale. Din aceste posibile artistul scoate o sinteză care și ea e o idee, adică un posibil *in rerum natura*. În scurt, Manzoni afirmă și el verisimilitatea care însă e o formă de existență ideală, precedînd găsirea. Sau cum am zice : nu poți născoci din nimic un vis. Inventînd un vis, ai de fapt un astfel de vis iar atunci el fiind posibil nu mai este creația ta. Deși s-ar părea că e un proces de vorbe, un fel de a găsi *„il pelo nell'ovo"*, în ultima analiză Manzoni vrea să atragă atenția asupra faptului că invenția e o sinteză liberă pe baza unor date preexistente operei de artă ca „idee" unică.

Trecînd acum la memoriul despre romanul istoric, vom constata că Manzoni respinge principial, ca un hibrid, un astfel de gen. Istoricul reproduce *„il vero positivo"*, realul, romancierul dimpotrivă inventează, în marginile stabilite mai sus, evoacă un posibil și noi ar trebui să adăogăm, un prilej semnificativ, solicitînd *„assentimenti omogenei"*. Deci opera de artă e o fabulă cu logica ei interioară care nu admite două finalități. Însă romanul istoric, în chip distinct, își propune să reproducă și adevărul pozitiv și să inventeze verisimilități. Rezultatul ? Nemulțumește pe toată lumea, răpind istoriei exactitatea și stînjenind libertatea invenției. E un metod acesta de „a spori untdelemnul din candelă cu apă".

Cu aceleași argumente, Manzoni respinge și epopeea, scuzînd doar pe Homer, Virgil, Ariosto fiindcă tratează fabule și primii doi trăiesc în vremuri de puțină interesare pentru istorie. În tragedie unde se urmărește un efect poetic și istoria rămîne un element de relație exterioară discordanța e mai puțin vizibilă.

Evident că Manzoni are dreptate în general și ar avea o dreptate deplină dacă s-ar referi la „viața romanțată" care anulează libertatea inventivă prin stringența cronologiei. Dar romane istorice bune există totuși, unul este chiar *I promessi sposi*. Contradicția semnalată de Manzoni se rezolvă prin aceea că romanul istoric nu urmărește să dea cunoștințe istorice. Evocația largă a trecutului, fără exactități de natură a împie-

dica creaţia, are drept scop să se obţină o depărtare suficientă pentru credibilitatea sentimentelor.

Într-adevăr romanul istoric e substanţial epic, tratînd vitejia, aventura, sentimente care puse în prezent cad sub zîmbetul sceptic. Din istorie romancierul extrage doar atmosfera de vetustate. Dacă romanul istoric n-ar fi posibil, atunci nu e posibil nici un roman, pentru că romanul actual e de fapt localizat în condiţii istorice. *Manon Lescaut, La chartreuse de Parme* au fost romane istorice. Noi le cerem fidelitate documentară în aspectele de epocă şi am fi surprinşi să citim în Stendhal, că Napoleon în armură feudală a cucerit Constantinopolul. Problema adevărului istoric în roman este exterioară invenţiei, însă în măsura în care se pune, accidental, ea presupune un anume tact redacţional variabil, după împrejurări.

Sainte-Beuve a scris despre *Salammbô* trei articole care au iritat pe Flaubert şi i-au provocat o scrisoare în care declară că n-a voit să zugrăvească martiri tipici ca Chateaubriand. „*Moi, j'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne*". Tocmai asta displăcea lui Sainte-Beuve care detesta arheologia, aşezîndu-se dintr-un unghiu de vedere atemporal clasic. Flaubert scrie : „*Mais le milieu vous agace ! Je le sais, ou plutôt je le sens. Au lieu de rester à votre point de vue personnel, votre point de vue de lettré, de moderne, de Parisien, pourquoi n'êtes-vous pas venu de mon côté ? L'âme humaine n'est point partout la même, bien qu'on dise M. Levallois. La moindre vue sur le monde est la pour prouver de contraire.*"

Mai fin estetician decît Sainte-Beuve, Flaubert are dreptatea lui care nu atinge universalitatea artei. Pentru a zugrăvi aspecte ale sufletului uman avem nevoie de un pretext geografic ori istoric. Misticismul se plasează mai bine în Spania, exploraţia mai bine în lumea anglo-saxonă, starea ţărănească mai bine în România, excentricitatea genială mai bine în epoca romantică, războiul bestial mai bine în era barbară, agitaţia politică mai bine în timpul revoluţiilor istorice. Cum orice eveniment se petrece în timp, alegerea unui moment prezent ori trecut este o necesitate ineluctabilă.

Donabbondianismul

Acum mai mult de un deceniu a apărut în Italia o carte de ideologie care a trecut neobservată [1] și care la drept vorbind, considerată în sine, nici nu-i o operă remarcabilă. Însă este caracteristică. Sînt curente azi în limbajul ideologic abstracții ca : *faustism, bovarysm, quijotism, luciferism, miticism,* generalități scoase dintr-un personagiu de literatură privit ca unghi de *Weltanschauung.* Îndeosebi în ultimul deceniu a avut o difuziune mare printre tineri quijotismul lui Unamuno *(Vida de Don Quijote* și *Del sentimento trágico de la vida),* care a exaltat „nebunia" *(la locura),* „experiența" „riscul" în spiritul unui idealism excesiv de nuanță gotică. Scrierea în chestiune încearcă, pe de o parte, un proces ideologic analog cu acela al lui Gaultier, iar pe de altă parte opune nebuniei o atitudine de viață contrară, anume „lașitatea" formulată pe temeiul figurii lui Don Abbondio, eroul de veselă memorie din romanul *I promessi sposi* al lui Al. Manzoni. Prin faptul că esseul a fost tipărit în editura Laterza, care ședea în sfera de înrîurire a lui B. Croce, cred că autorul lua poziție discretă contra fascismului, opunînd lui *„vivere pericolosamente"* o filozofie practică de reflecție latină și de prudență, întorcîndu-se astfel la morala lui Guicciardini și a lui Gracián pentru care înțelepciunea stă în a nu întreprinde ci a te feri.

Angelandrea Zottoli nu citează în *Il sistemo di Don Abbondio* pe Unamuno, dar sînt destule indicii că-l cunoaște. În orice caz, ca și Unamuno, dintr-o figură privită în deobște ca ridiculă, scoate o atitudine umană universală. Asemeni lui de Gaultier, pe de altă parte, care subliniase declarația lui Flaubert : *Madame Bovary, c'est moi,* Zottoli identifică, măcar parțial, pe Don Abbondio cu Al. Manzoni însuși, ceea ce pare

[1] Angelandrea Zottoli, *Il sistema di Don Abbondio,* Bari, Laterza, 1933.

scandalos la prima vedere, știindu-se rigiditatea jansenistă a romancierului italian. Cartea lui Angelandrea Zottoli suferă de vaporozitate ideologică și de lipsa pathosului discursiv. Încolo, comentariile sînt întemeiate, și din punct de vedere istoric-literar, juste. Se caută anume a se găsi indicii teoretice prenatale despre Don Abbondio în *Osservazioni sulla morale cattolica*, analizate nu numai în ediția de la 1855 ci și în aceea din 1819. Pentru a simplifica și a da lucrurilor o notă mai clară, rezumăm principiile eticei manzoniene după *Observațiile* înșeși (Cap. III și Appendice al capitolo terzo) [1].

Combătînd cîteva propoziții din *Histoire des Républiques italiennes* de Sismondo Sismondi, între care aceea că *„la philosophie morale est une science absolument distincte de la théologie"*, Manzoni recunoaște două tendințe fundamentale ale naturii umane : stima de virtute și dorința de fericire, dar totdeodată greutatea de a le satisface pe amîndouă întrucît foarte adesea virtutea apare ca potrivnică fericirii. E „frumos" să fii virtuos, dar este „rațional" să fii fericit, încît în ultimă analiză problema se reduce la a găsi un punct de vedere în care *„la bellezza e la ragionevollezza dell'azioni, de'voleri, dell'inclinazioni si reuniscano necessariamente, in ogni cosa e con piena evidenza"*. Desigur că dezideratul frumuseții primează și o morală se poate la nevoie lipsi de raționalitate, nicidecum de propunerea acțiunilor perfecte, ieșite din purul exercițiu al virtuții. Dar dacă justificarea în particular a faptelor noastre cade pe planul al doilea, nici un sistem etic nu se poate dispensa de motivare, de evidență. Orice sistem se cade să dea *„ragioni e motivi generali"*, *„una ragione assoluta"*. Manzoni face dar distincție între principiul moral absolut, evident, din care deducem o dată pentru totdeauna conduitele noastre (și este aici în spiritul lui Kant) și motivarea particulară în contingență a faptelor, adică în termeni curenți, utilitatea lor. De obicei ni se pare că motivația absolută nu dă satisfacție instinctului de fericire. Manzoni demonstrează că acțiunea frumoasă este și euforică, luînd noțiunea de utilitate într-un sens transcendental : *„È egli bello il perdonare l'offese, l'avere un core inalterabile, placide e fraterno per chi*

[1] Al. Manzoni, *Prose*, I, Firenze, Salani, 1925 (Ed. Florentia).

ci odia ? Chi ne dubita ? Ma per qual ragione dovró io impormi questi sentimenti, quando tutto mi trascina agli opposti ? Perché tu non puoi odiare il tuo fratello se non come cagione del tuo male ; se non la è, il tuo odio diventa irragionevole e ingiusto ; ora egli non t'ha fatto male ; la tua volontà sola può nocerti realmenti : egli non ha fatto male che a sè stesso, e da te merita compassione. Se l'offesa ti punge è perchè dai alle cose temporali un valore che non hanno ; perchè non senti abitualmente che Dio è, il tuo solo bene, e che nessun uomo, nessuna cosa può impedirti di possederlo." Trebuie deci să reformăm ideea noastră prea îngustă de fericire. În fond fericirea *„non può esser realizzata fuorchè in un presente il quale comprendo l'avenire, in un momento senza fine, val a dire l'eternità. Senonchè la religione può darci una specie di felicità anche in questo vita mortale, per mezzo d'una speranza piena d'immortalità*". Privind astfel lucrurile, vedem că nu este acţiune recomandată de morala teologică *„per qui il Vangelo non dia motivi*", adică şi o satisfacţie sentimentului de fericire, tradus în intelect prin problema raţionalităţii, a utilităţii. A muri în chinuri pentru adevăr s-a dovedit a fi fapta *„la più ragionevole, la sola ragionevole*", fiindcă acesta e drumul *„per arrivare a Lui*", la Isus. În faţa moralei teologice frumoase şi raţionale (la modul universal) se aşează ca o eroare morala utilitaristă a acelora care caută „utilul temporal". Aceasta atinge stima noastră pentru frumos ca valoare fără utilitate temporală şi în acelaşi timp ne aruncă într-o argumentaţie falacioasă asupra unui efect ipotetic. Căci poate cineva determina cu precizie purtarea din care să iasă utilul ? *„Ha forse l'avvenire davanti a sè ? Conosce gli effetti, le circonstanze independenti dalla sua azione, e che opereranno sopra di lui in consequenza di quella ? le determinazioni ch'essa potrà suggerire ad altri uomini, noti, ignoti a lui, a seconda di loro interessi, di loro opinioni, di loro capricci ? Conosce il cambiamento, possibile de suoi sentimenti stessi ? le durata della sua vita, de cui può dipendere che un'azione la quale, fino a un certo tempo, aveva portato utile, porti danno, e viceversa ?*". Stînd în probabil, utilitarismul face foarte adesea calcule greşite, pierzîndu-se, după o expresie suprimată de Manzoni, într-un *„mero ragionamento*".

Ca și în cazul lui Pascal, absolutismul lui Manzoni iese dintr-o disperare intimă, dintr-o criză de scepticism. Nu numai că Manzoni respinge împreună cu Locke incitatea principiilor morale, dar nu recunoaște nici măcar cît admitea Voltaire, unanimitatea antropologică a unor principii. El deduce necesitatea lor din simplul „deziderat". Logica lui se poate formula astfel : Noi toți dorim justiția și virtutea, însă în experiență nu găsim un sistem solid de justiție și virtute, prin urmare e adevărată „morala revelată" care răspunde complet aspirațiilor noastre.

Pe aceste date își ridică Zottoli interpretarea. Don Abbondio, expresie pentru noi a lașității care face pe preot să-și uite îndatoririle profesionale și creștine, este un exponent al goanei după „folosul temporal". El nu e nici rău, nici prost, nu evită binele cu voluptate, ci din anxietate pentru urmările faptelor lui. Profesînd un *„sistema de quieto vivere"*, don Abbondio se pierde într-un *„mero ragionamento"*, într-un calcul de profit și pierdere, din care riscul se exclude ca un element ilogic.

„Gli altri fanno il bene e il male ; don Abbondio ci ragiona sopra. Ragiona quando il pericolo è vicino, ma da prova di una penetrazione anche più squisita quando può meditare su pericoli lontani." El nu meditează din cauza fricii *„ma il ridicolo e la paura sono la consequenza della sua costituzione psicologica"*. Reflecțiunea îi dă un sens exagerat, spunem noi, al tragicului vieții. Foarte acut în reprezentarea pericolelor, don Abbondio face calcule eronate în evitarea lor, ceea ce se explică prin observațiile lui Manzoni asupra dificultății de a stabili norme de conduită într-un domeniu conjectural. Speriat de responsabilități și spre a se sustrage jurisdicției morale, don Abbondio fuge de orice afirmare a individualității, se retrage din acțiune, sau mai bine zis încearcă să se retragă, căci o rupere totală de viață e greu de realizat. Neutralitatea aceasta, politica inofensivității constituie o purtare opusă celei a eroului, a lui Padre Cristoforo, a lui Don Quijote de pildă. Eroul acceptă riscul. Calculatorul intrepid studiază cursul norocului, dar cînd a sosit momentul faptei închide ochii și-și pune viața pe o carte. E hotărît că Don Abbondio nu este un astfel de aventurier, de utilitarist mistic. Existența lui e o

asceză care însă nu merită stima, din cauza continuei valutări temporale a faptelor. Amorul lui propriu e fără aspirații, fără concupiscențe, fără vanitate, fără orgoliu, lipsit de agresiune. Don Abbondio nu poate fi erou fiindcă e fricos ; este însă fricos dintr-o excesivă tensiune rațională care-i pune înainte toate primejdiile posibile. *„È l'uomo per cui non dovrebbe accader mai nulla"*. La el *„il pensiero recalcitra"* și am adăuga (lucru de altfel subînțeles), lipsește credința, fără de care eroismul nu se poate concepe. Abbondi a într-un cuvînt din familia acelor *„bachilleres"*, servitori ai logicei, pe care-i disprețuiește Unamuno. Însă e un logician cu analiza insidioasă. Dumnezeu e bun. În ce scop pune el la încercare liniștea oamenilor nevinovați ? *„Il cielo è in obbligo d'aiutarmi, perchè non mi ci son messo io di mio capriccio."* Persecuția cerească apare ilogică : *„E il mio pianeta che tutti mi abbiano a dare addosso ; anche i santi"*. Cum am spus, Zottoli identifică parțial pe don Abbondio cu Manzoni. Abbondio era pentru romancier *„la volpe nascosta sotto la vesti"* așa cum era, după Sainte-Beuve, Montaigne pentru Pascal. Manzoni *„non era nato eroe, quando avesse finito di ragionare, non avrebbe tentanto le grande azioni, ma vista le grandi immagini ; non avrebbe confermato col sagrificio la sua fedeltà nell'ideale ma avrebbe creato la persona di don Abbondio"*. E un fel de a spune că, ros de incertitudini, Manzoni a reprezentat în padre Cristoforo și în cardinal idealul eroic, dar a proiectat în don Abbondio toate dificultățile eroismului pe care le încerca personal ; Don Abbondio nu mai e un simplu erou de roman, ci un colaborator al romanului, un alter ego.

În fine Zottoli generalizează recunoscînd, după metoda lui Unamuno, în el însuși, în toată umanitatea, donabbondianismul :

„Dovete sapere che spesso, e massime quando sto per decidermi a una di quelle azioni che solevate sentenziar imprudenti, sento in me una voce, anzi un brontoliò di riprovazione ; a se preso dalla curiosità, mi ripiego su me stesso e vado a cercare, chi ti trovo ? niente meno che voi in persona, signor don Abbondio..."

„Il sugo di tutta la storia" e foarte scurt și vag și putem să ne închipuim că autorul a socotit că e cazul de a fi discret.

Oricum, o concluzie este că padre Cristoforo şi don Abbondio trăiesc simultan în noi şi ultimul nu mai e ridicul, fiind expresia unei grave preocupări. Putem merge şi mai departe. Don Abbondio are dreptate, riscul eroismului e mare şi relele pîndesc pe om. La drept vorbind, prevestirile lui s-au realizat. Dacă Manzoni a salvat pe eroii inocenţi pînă la sfîrşit, este pentru a da satisfacţie cititorului şi fiindcă îi plăcea *„il lieto fine"*. Dar s-ar fi putut ca unul ori altul să moară de ciumă între timp. Nenorocirile nu cruţă nici pe prevăzători nici pe inocenţi şi credinţa ajută doar la suportarea acestei vieţi cu nădejdea alteia mai bune. Dar dacă e aşa, Don Abbondio nu are nici o vină, afară de aceea a unei nedemnităţi în ţinută. Excesul de conştiinţă, am zice noi după Schopenhauer, măreşte la el spaima de viaţă, dar de s-ar fi purtat curajos n-ar fi modificat întru nimic cursul evenimentelor. Eroul riscă, prudentul fuge de acţiune cu acelaş rezultat dubios, omul cu exerciţiul moderat al raţiunii compensate de credinţă acceptă realitatea şi compromisurile ei. Tonul cărţii lui Zottoli e pesimist.

Elenismul britilor

Dar Shelley, Keats, Byron, sînt greci ? Aici începe îndoiala și distincția. Cîteși trei fac citații și aluzii clasice și se-ndreaptă ideal și chiar geografic către solul Eladei. Shelley citește grecește *„I read Greck, and think about writing"*. Mary Shelley, autoarea tenebrosului *Frankenstein*, a făcut și ea cunoștință *„with a Greck prince"* cu turban, și ia de la el lecții de l. greacă, citind *Antigona : „Mary has been a Greck student for several months, and is reading Antigone with our turbaned friend"*. Ar însemna atunci că un clasicist este un clasic. Ceea ce rămîne incontestabil este aspirația acestor Briți de a regresa spre Grecia. Shelley [1] formulează și o teorie a clasicității cu prilejul vizitării Pompeiului, care *„you know, was a Greck city"*. Ochiul lui exaltat denaturează în mare dimensiunile micului oraș vesuvian, văzînd *„forests of lofty columns"*, păduri de columne grandioase în for și semnalînd într-o altă piață *„an enormous temple"*. *„If such was Pompeii, what was Athens ?"* Dacă așa era Pompeiul, ce trebuie să fi fost Athena ? Vede și amfiteatrul care e destul de modest, părînd totuși lui Shelley *„of great magnitude"*, deși mult inferior Coliseului. Acum înțelege de ce erau mari poeții greci. „Ei trăiau într-un perpetuu comerț cu natura externă și se nutreau cu formele ei. Teatrele erau deschise spre munți și spre stele. Columnele, tipuri ideale ale pădurii sacre, cu acoperișul de linii împletite, admiteau lumina și vîntul ; mirosul și prospețimea cîmpului pătrundea în cetăți." Iată un lucru foarte discutabil. Oare Grecii făceau teatrul descoperit ca să privească stelele, cînd se jucau comediile lui Aristophan ? A contempla bolta cerească în timpul spectacolului e o dezerțiune, condiția teatrului fiind de a fi pe pămînt. De asemeni,

[1] *Select letters of Percy Bysshe Shelley* edited with an introduction by Richard Garnett. London, Kegan Paul, Trench, 1884.

nu-i de gîndit că anticii foloseau coloanele ca să-i bată vîntul. Invers e adevărul. Grecia era cea mai puțin „natură" de pe glob. Promontoriile sale cretacee, firmamentul scutit de devoluțiunea zorilor, marea sticloasă ca un lac, alcătuiau un interior și Grecii ședeau în amfiteatru fără acoperiș, tocmai pentru că nu se temeau de meteori, de ceață londoneză, de ninsoare intempestivă sau de ploaie cu grindină. „Interiorul" se realiza afară. Acest „afară" ca natură incultă exista însă în Septentrion și e deajuns a citi pe Herodot și pe Strabon ca să-ți dai seama ce groază aveau Grecii de un fulg de zăpadă și cît de puțin îi interesa natura. Septentrionalii, dorind a realiza Grecia, au trebuit să pună ferestre teatrului spre a împiedica năvala crivățului și a încălzi localul ca să se suplinească soarele. Civilizația elenică a apărut acolo unde solul abstract permitea o speculație tihnită de linii. Pe Acropole nu se poate gîndi nici un copac, nici măcar palmier, și dacă Parthenonul ar fi fost umbrit de stejari și nuci, rădăcinile ieșind din pămînt ar fi sugerat forța vegetală care răstoarnă blocurile de piatră, într-un cuvînt ruina. Natura prin prospețimea ei amintește moartea, cultura clasică era tocmai fuga de fenomenologie, refugiul în ideea platonică. Cel mult templul, dacă e pădure, este forma prototipistică a acesteia, simbolul ei metafizic. Noi concepem clasicismul și romantismul ca două soluții posibile ale dramei dintre artă și natură. În cea dintîi arta e biruitoare, în cea de a doua natura. Conciliația între ele e doar un vis de poet britanic, care coborînd spre Vezuviu și Mediterană, în drum spre regimul geometriei, aduce de acasă nori și vînt, ca să pigmenteze peisajul, așa precum ar bea gin după smochine.

În acest spirit, descripțiile de peisaj italic ale lui Shelley (*Lago di Como* spre pildă) sînt excelente. Ceea ce-l atrage nu este însă artificializarea, umanizarea naturii, ci exotismul meridional. În locul violenței atlantice descoperă o nouă violență focoasă, producătoare de uberitate. Așa se explică surprinzătoarea, desigur justă, însă modernă analogie între Vezuviu și ghețari. „Lava ca și ghețarii se rostogolește perpetuu cu o pîrîitură ca de foc înăbușit." „Vezuviul este, după ghețari, cea mai impresionantă exhibiție a energiilor naturii pe care am văzut-o vreodată. N-are măreția incomensurabilă, mag-

nificența copleșitoare, nici, mai ales, frumusețea radiantă a ghețarilor, însă are caracterul lor de vigoare teribilă și irezistibilă". Shelley coboară la lumina torțelor, frapînd sceneria infernală. Îl uimește la Como plantațiile de măslini, portocali și lămîi care erau așa îngreunați de rod, încît aveau *„more fruit than leaves"*, mai multe fructe decît frunze. Veneția i se pare admirabilă, avînd fundațiile în mare. *„The silent streets are paved with water"*, străzile tăcute sînt pavate cu apă. În fine poetul e foarte uimit atribuind un suflet la tot ce există *(„I will say, then, that all nature is animated")*. Argumentația lui e finalistă. Floarea are suflet pentru că e alcătuită în vederea existenței de floare : „căci ce e sufletul dacă nu ceea ce face ca o ființă organizată să fie ceea ce este ?" Southey i-a spus că el, Shelley, este *„not an Atheist, but a Pantheist"*. Desigur și Grecii atribuiau fenomenelor naturale un spirit, dar un spirit „uman" pentru că nu puteau înțelege decît pe *„homo"*. Astfel, ei desființau de fapt natura pretinzînd că vegetalul și animalul sînt numai metamorfoze ale omului. Veritabilul gest de păgînism ar fi fost dacă Shelley se închina la Apollo sau la Venera, dacă măcar prin craterul Vezuviului ar fi căutat să zărească pe Vulcan sau dacă i s-ar fi părut că o Nereidă încearcă să scoată capul dintr-un canal venețian.

Este cu neputință pentru spiritul clasic să disocieze peisajul de invidiat, avînd în vedere că primul reprezintă expresia celui din urmă. Ce-ar fi Athena fără atenieni și Roma fără romani ? Cînd mergi la Napoli și privești poporul, pricepi îndată că sub aparența unei plebe desculțe și sgomotoase, aceasta e populația autentică a vechii Parthenope, trăind în stradă. Ea se verifică îndată ca o mulțime eminamente citadină, civilă, prin urmare civilizată, plină de inteligență socială. Străzile sînt bunurile ei. Antichitatea în apogeul său ni se înfățișează ca o societate tipic democratică, fără clase stridente. Ea nu cunoaște mahalalele metropolelor moderne cu milioane de locuitori, cetățile antice avînd o populație foarte redusă. Teatrele, circurile, erau tocmai pentru plebe, acea plebe se bucura de toate bunurile civilizației și întrucît nu existau plăceri ascunse în interior, totul fiind comunal, plebea clasică nu era vulgul de azi, privat de mulțumirile secrete ale

clasei restrînse. Shelley însă este Englez, călătorind în Italia antică, dar disprețuind populația modernă care i se pare barbară. „*The barbarous ferocity of the inhabitants*“ crește progresiv, după el, mergînd spre Sud. Intelectualul avizat (și Goethe a intuit aceasta) constată tocmai contrariul. Civilizația modernă, longobardică și de origine feudală, se destramă făcînd loc sufletului antic, volubil, exuberant. În coborîrea de pe Vezuviu, strigătele și cîntecele „*of these savage people*“ sînt notate de Shelley sub calificativul de „*wild*“. Napoletanii „*sălbatici*“ ! Sălbatic vrea să zică „*silvaticus*“, om al pădurii, al naturii, iar aci avem de-a face cu un vulg orășenesc plin de temperament citadin care ar muri dacă ar fi deportat în Scoția. Dar și mai curios (pentru Shelley o oroare !) „*the common Italians are so sullen and stupid, it's impossible to get information from them*“. Italienii stupizi și sanchii ! Nu se poate. Probabil că Shelley stropșea într-așa chip vocalele, încît acești oameni ai sunetelor clare se mîhneau și nu înțelegeau. Purtați „*in a chair on the shoulders of four men*“, acești Briți, extaziindu-se în fața lavei, privesc pe oameni de sus.

Informațiile pe care ni le dă Shelley în scrisori despre viața lui Byron în Italia sînt foarte semnificative. La Veneția îl cunoșteau și gondolierii ca un *giovinetto inglese „who lived very luxuriously, and spent great sums of money*“. Poetul lui *Don Juan* are o legătură cu o contesă Guiccioli, divorțată și cu o pensie de 1200 coroane anual. Apartamentele soțului ei, în care locuește Byron, sînt „splendide“. Byron ține în afară de slugi, zece cai, opt cîini „*enormous*“, cinci pisici, un vultur, un corb, și un șoim, cinci păuni, două găini de Guinea și un cocor egiptean. Trăiește „*with considerable splendour*“, avînd un venit anual de 4000 l. din care 1000 sînt destinate operelor de caritate. La Livorno, Byron are o îmbarcație „*a splendid vessel*“, „*a most beautiful little yacht*“. Cavalcadează cîte odată în această localitate. Shelley e de părere că suferă de un cancer al aristocrației care trebuie extirpat : „*He has many generous and exalted qualities, but the canker of aristocracy wants to be cut out*“.

Shelley însuși, pe o scară mai modestă, nu-i scutit de această pornire de a se distinge de alții, de a trăi excepțional. Din Pisa roagă pe cineva de la Paris să-i cumpere o harfă

(70—80 guinee) pe care vrea s-o ofere cuiva. Pentru un expatriat aproape, gestul este neconvenabil. E foarte supărat că nu poate să înoate. În schimb face sport în barca cu pînze, petrece „*sailing*". Din asta i se trage și moartea. La Livorno, fiind prins de furtună pe fragila îmbarcație, se îneacă. Suferea de fapt de o formă specială de „*spleen*", manifestîndu-se vitalist, o voluptate de a-și biciui organismul, de a profesa un „eroism" înțeles ca un record. Astfel vedea el Grecia. Aruncat pe țărm, e îngropat provizoriu în nisip, apoi ars în prezența lui Byron și a lui Leigh Hunt într-un mod păgîn, cu vin și ulei vărsat peste trup. Căldura pricinuită de arșița soarelui și de foc era așa de mare, încît atmosfera devenise apăsătoare și vibrantă. Aceste funeralii romane, pregătite de niște literați englezi moderni, sînt numai parțial efectul unei imaginații clasice. În realitate autoritățile obligau la cremațiune. Legea carantinei nu permitea scoaterea cadavrului de pe plajă decît „*on condition that we burn them to ashes*". În scurt, cazul lui Shelley arată că pentru un nordic a trăi grecește este foarte „romantic".

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREȘTI

Un cuvînt despre H. Heine

Timpul nu-mi îngădue acum a răsfoi mai atent opera destul de voluminoasă a lui H. Heine pe care citind-o altădată într-un anume scop profesional am găsit-o aptă a da unui istoric literar cele mai surprinzătoare sugestii. Mă mulțumesc deci a arunca ochii pe *Das Buch der Lieder* și a transcrie cîteva însemnări marginale.

Tipizînd și el, Heine distingea o *Hellenentum* de o *Nazarenerium*. Cred că el nu aparținea nici primului tip, nici celui de al doilea, ci unei sinteze a lor. Heine era un elenistic, venea dar cu o aptitudine de a trăi frenetic substratul misterios al vieții, caracteristică Orientului mijlociu, dar în același timp saturat de cultură cădea repede în descurajări sceptice, luînd forma persiflajului. Heine are ceva din rîsul lui Lucian și s-a pronunțat în privința-i expresia „mim". În poezia lui răsună coardele psalmodice ale lui David și apoi repede un rîs subtil.

Se va zice : aceasta-i ironia romantică. Fără îndoială Romantismul german ca și Renașterea, prin excesul de cultură, conciliază delirul cu spiritul pozitiv, uneori în formă inversă. Burghezul timorat e atras o clipă în vîrtejul marilor emoții metafizice, Hoffmann trage toate efectele posibile din această paradoxală situație. Heine însuși are un rîs amabil pentru filistinul căzut în criză romantică :

Philister in Sontagsröcklein
Spazieren durch Wald und Flur ;
Sie jaruchzen, sie hüpfen wie Böcklein,
Begrüsse die schöne Natur.

Ca mai toți poeții vremii, Heine pornește de la Goethe. În erotică acesta cultiva un badinaj de *„petite poesie"*, însă la modul gotic, serios, sentimental și cu idei generale. Pe de

altă parte, Goethe într-un fel de epică scurtă *(Balladen)* primește mesagiile lumii de dincolo cîntînd magicul, demonicul *(Erlkönig, Die Schatzgräber, Die Braut von Korinth etc.)*. Goethe nu este aci ironic dar nici „entuziast" în înțelesul veritabil al cuvîntului ca Bürger, în compoziții asemănătoare (de pildă *Lenore)*. Se simte la el o curiozitate doctorală pentru elementul ocult, care răpește mult din genuinitatea baladelor.

La Heine sensul fabulosului, a paradisiacului chiar, este foarte mare și întrucît privește cel din urmă aspect am notat suavități aproape mallarmeene. Dar în măsura în care crește creația himerică, sporește și blazarea, care scurtează brusc poemul și-i dă o poantă mai patent sau mai latent burlescă. Nici nu se poate vorbi uneori de persiflare ci de demoralizare a misticismului. Astfel prințesa Ilse chiamă pe poet într-o lume de basm fără pată.

Ich bin die Prinzessin Ilse,
Und wohne im Ilsenstein.

Prințesa îi evocă fericirile unui predecesor, ale împăratului Henric, și e abia perceptibil că în 8 strofe Heine s-a și plictisit de feeric și a întrevăzut nervos stridența trompetelor :

Brațul meu te va îmbrățișa
Cum îmbrățișa pe împăratul Henric ;
Îl țineam de urechi,
Cînd trompetele sunau.

Strofele pentru Lorelei *„die schönste Jungfrau"*, care cu cîntecul ei vrăjit fascinează un luntraș și-l face să se-nece în Rhin, ascund un reproș și melancolia introductivă e o critică discretă a basmului :

Nu știu ce poate să-nsemne asta,
Că sînt așa de trist ;
Un basm din bătrînele vremuri,
Nu-mi iese din minte.

Cît despre aluzia la regele Wiswamitra care prin luptă și pocăință vrea să dobîndească vaca lui Vasistho (anecdotă

din *Mahabharata),* ne dovedește o repede blazare pentru epicul sublim :

O, Rege Wiswamitra,
o, ce mai bou ești tu,
că te bați și te pocăești
numai pentru o vacă.

Însă Heine nu ne spune că vaca era miraculoasă și oferea haine, nestemate, mîncări cînd i se zicea „Dă-mi".

În *Meerestille* ironia iese din descoperirea în mijlocul sublimității, a meschinului și a crimei pentru existență. Liniște în larg, soare. Contra-maistrul doarme pe pîntece lîngă cîrmă. Căpitanul se răstește la un mic matelot care a furat un hering dintr-un butoiu. Din valuri scoate capul un peștișor și plesnește voios din coadă, însă un pescăruș pică repede de sus, îl ia în ghiare și se avîntă cu el în albastrul cerului.

Heine avea o atracție congenitală pentru epic și implicit dar pentru sublim. Evocarea lui Napoleon în *Die Grenadiere* dovedește înflăcărarea pentru un erou (intrau și anume motive speciale de simpatie). Unii văzînd că Heine a trăit la Paris și a scris lucruri de aparență cruntă la adresa Germaniei își închipue că poetul nu se simțea bine în mediu gotic. Nimic mai fals. Mai degrabă Heine n-a avut legături organice cu lumea franceză. O analogie cu Alfred de Musset e posibilă numai foarte superficial. Ironia lui Heine e dureroasă și foarte puțin clasică iar credința lui în ficțiune intensă. Afară de un anume vis de împăciuire între cele două popoare *„die beiden auserwahlter Völker der Humanität"*, el se simțea german și n-avea de gînd să cedeze Rhinul : *„Seid ruhig, ich werde den Rhein nimmermehr den Franzosen abtreten"*. Vedea domul credinței germane ridicîndu-se spre cer, auzea cu compunctiune clopotele și orgele.

Imaginea Coloniei cu marele ei dom îi răsărea fantomatică înainte :

Im Rhein, im schöner Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n
Mit seinem grossen Dome
Das grosse, heilige Köln.

Apetiția spre o lume epică, solemnă și religioasă îl face să adopte structura pieselor de *Romancero*. În această alegere trebuie să fi avut un rost și acea subită dezacordare a sufletului. Heine face castele mari din cărți de joc, apoi le răstoarnă cu dosul mîinii. Castelele din Spania le găsea în acele *romances*, care sînt tocmai niște piese epice scurte, cu gest infinit, interpretabil liric. Scurtimea aceasta convenea poetului care găsea într-o formă aproape fixă formula lui sufletească făcută din țîșnirea repede și bruscă prăbușire.

Spre a nu insista mai mult voiu aminti numai *Donna Clara* ca o romanță tipică, simbolizînd drama internă a lui Heine. Visîndu-se cavaler într-o formă aproape fixă formula mai clar în acest mediu rezistența fatală pe care ar fi întîmpinat-o. Cavalerul se întreține cu Donna Clara, fata Alcade-lui, care dă pe față, inocent, un mare fanatism, jurînd în numele lui Isus cel pe care l-au răstignit „*die gottverfluchter Iuden*" și făcînd paradă de a sa „*limpieza de sangre*", ca una ce nu avea nici o picătură „*von dem Blut der Mohren und des schmutzigen Iudenvolkes*". Urmează sărutarea de rigoare și o răzbunare savantă :

Eu, Senora, iubitul vostru,
Sînt fiul prea lăudatului
Mare, învățat Rabin
Israel din Zaragoza.

Linia lui H. Monnier

Monnier este în Franța un autor care a creat un personaj proverbial, pe Monsieur Joseph Prudhomme, și s-a mistuit îndărătul lui. Și de altfel nici nu l-a înfăptuit în sens artistic, ci numai ca o schemă la îndemîna vorbirii caracterologice curente. Cuvintele memorabile prudhommești sînt căzute în domeniul public : „Carul statului plutește pe un vulcan" ; „Această sabie e cea mai frumoasă zi din viața mea", etc.

Monsieur Prudhomme incorporează, privind lucrurile foarte generic, categoria filistinului *(Der Philister)*. Acesta este un om cu situația făcută, nutrind o conștiință civică teatrală și afectată, proclamînd o moralitate strictă și afirmînd vehement valorile stabilite. În Franța figura lui a luat contur obsedant cîteva decenii după revoluție. Apărea un cetățean nou, strigînd tare lozincile liberale, însă folosindu-le egoist, și cu mintea închisă pentru orice idee de progres.

Era individul *„épicier"*, profitor al vremurilor noi, detestat deopotrivă și de vechea aristocrație ca și de intelectualul subțire proletar prin structură. Cînd nu era *„épicier"* sau impiegat, el se înfățișa ca *„concierge"*, un fel de monstru sedentar și insensibil, cu puteri abuzive de posedant și măcar fără delicatețea proprie uneori oamenilor avuți din naștere. În Germania, filistinul e un Herr Doktor și Proffesor, consilier intim, erudit, sentimental și speculativ, însă în marginile confortului și ale adevărurilor codificate. Romanticii s-au aruncat cu voluptate asupra „Filistinului", dincoace și dincolo de Rin. Monsieur Prudhomme e Homais al lui Flaubert sau „le Garçon" un proiect mai vechi de personaj ori în fine Père Ubu al lui Alfred Jarry. Dacă răsfoim *Scènes populaires dessinées à la plume* de H. Monnier (Paris, Dentu, 1864 : mă slujesc de un exemplar care a aparținut lui Odobescu) constatăm tipicitatea cadrului în care se mișcă filistinul, pretutindeni în lumea latină.

H. Monnier cultivă dialogul, cam abundent, cu prezentare uneori analitică și istorică a eroilor. O scenă este *„chez la portière"*, firește. Portăreasa vrea să citească musafirilor dintr-o carte și e mereu comic întreruptă. Courteline a reluat situația, perfecționînd-o. D-na Pochot, una din amicele portăresei, are un băiat, Adolphe, tip de haimana murdară. *La cour d'assises* este pseudo-stenograma procesului lui Jean Iroux, vagabond, care a dormit o noapte la o fermă și e acuzat de tentativă de omor, fără nici o dovadă serioasă. Aci apare ca martor Joseph Prudhomme, profesor de caligrafie, elev al lui Brard și al lui Saint-Omer, expert jurat pe lîngă Curți și Tribunale. Martorul are stil oficios, hiperbolic și patriotard, depune sever în contra acuzatului, și prinde ocazia de a omagia nesolicitat puterile constituite, de nimeni amenințate :

„D. Prudhomme, în ton solemn :

Mă grăbesc a folosi acest prilej, domnilor, spre a consacra Franței întregi, Europei și Universului, adunat aci în ființa dvs. ca membri, devotamentul meu fără margini Regelui.

Președintele, întrerupînd :

Mergeți la loc.

D. Prudhomme

Regelui, jandarmeriei...

Președintele :

Deajuns.

D. Prudhomme, cu foc :

Tot ce poate contribui la fericirea noastră, Regele, autoritățile constituite, jandarmeria și augusta Sa familie...

Președintele :

Ușier, dați afară pe martor.

D. Prudhomme :

Voi spune-o și în brațele călăului : Trăiască Regele, jandarmeria (mai mulți ușieri îl scot din sală)."

Cînd acuzatul e achitat, comicul personaj, deși ceruse condamnarea, striga de zor : *„Onoare în veci magistraturii franceze"*.

Într-alt dialog vedem doi copii teribili, Lola și Titi, asistînd sangvinari la o execuție. *Un voyage en diligence* e un

prilej de a scoate în evidență conflictul de egoisme într-un vehicul popular. O bătrînă doamnă țipă la tot pasul de grija cățelului ei Mimire. Un copil unge cu dulceață obrazul unui călător. Asistăm în altă parte la un *„dîner bourgeois"* și mai încolo intrăm în atmosfera de mahala selectă de la o *„grande dame"*. *La victime du corridor* dă aspectul din viața locatarilor. D. Lasserre, bătrîn inofensiv, e persecutat din senin. Mizeriile mutatului (domnul calm față de doamna impacientă pasionată de animale) sînt descrise în *Le déménagement*. În fine, lungile *Scènes de la vie bureaucratique* ne zugrăvesc lumea funcționărească.

Așadar copii teribili, cîini în brațele babelor, birouri publice, tribunale, sindrofii, voiaj în diligență, acestea sînt punctele cardinale în care răsună glasul civic bombastic al d-lui Prudhomme. Courteline a reluat toate elementele. În Spania, Larra, aproape contemporan cu Monnier, tratează cu fatalitate exact aceleași idei, fiindcă are același punct de vedere. Dacă n-ar fi distanța de timp și de loc, ai zice : iată pe Caragiale ! Numele lui Caragiale poate fi adus în discuție în orice caz în legătură cu H. Monnier. Prozatorul român se călăuzea după Courteline iar acesta după înaintașul lui. N-am nici o îndoială că autorul lui *Bùbico* și al *Domnului Goe* citise pe H. Monnier, autor popular în vremea lui. Dar lectura nu-i necesară. Prudhommismul plutea în aer și Caragiale prudhommizează :

„Ca orice român, ca orice fiu al țării sale... în aceste momente solemne... mă gîndesc... la țărișoara mea... la România... la fericirea ei !"; „...chestiunea politică... de la care atîrnă viitorul, prezentul și trecutul țării" ; „Noi aclamăm munca, travaliul care nu se face deloc în țara noastră !"

Stilul aforistic al lui M. Prudhomme are explicația sa istorică. Secolul XVIII, zis al filozofilor, s-a specializat în maximă. Cu un veac înainte lumea scăpase de sub autoritatea Bisericii și se obișnuise a reflecta cu propriile mijloace raționale asupra a tot ce cădea sub cîmpul experienței fizice și morale. În epoca lui Voltaire se rezona asupra a orice, cu încredere în „simțul comun" și în raționalitatea universului. Însă cultivată de cercurile rafinate, obișnuința duse la un gen literar perfect în sine, interesant formal presupunînd chiar un anume cinism de indiferență. Ludovic al XV-lea însuși

emisese o vorbă memorabilă : *Après moi, le déluge !* M. Prudhomme voltairian bineînțeles, convins de valoarea simțului comun, încearcă să emuleze cu Joubert și cu Chamfort, n-are din păcate marea tehnică a oamenilor vechiului regim. I-a rămas numai spiritul sentențios. Aforismele lui sînt sau de o absurditate totală sau conțin o enormă tautologie. De pildă :

„Da, domnule, dacă Bonaparte ar fi rămas locotenent de artilerie, azi ar fi încă împărat."

„Scoate omul din societate, îl izolezi !"

Nu-i greu de surprins prudhommismul eroilor caragialești :

„Pînă cînd să n-avem și noi faliții noștri ?"

„După lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani..."

„Trădare să fie..., dar s-o știm și noi..."

„...trebuie s-o iscălești : o dăm anonimă !"

Trahanache relatează această sentință prudhommescă a fiului său : „unde nu e moral, acolo e corupție și o societate fără prințipuri, va să zică că nu le are".

Asta sună exact în felul : „*Ôtez l'homme de la Société, vous l'isolez !*"

E de la sine înțeles că filozoful apophtegmatic își ia libertate față de religie, filozofia neputînd sta laolaltă cu dogma. Se bănuiește deci că M. Prudhomme e deist, respectînd cerebral *l'Être Suprême*, fiind totodată anti-clerical. Cu lumea lui Caragiale ne-am aștepta mai puțin la atitudini anti-clericale, cu toate acestea ele se găsesc. I. L. Caragiale își alege nu puțini eroi printre preoți, fie punîndu-i în situații tragice seculare, fie în ipostaze comice. În *O scrisoare pierdută* se vorbește de un „diavol de popă" Pripici, care fumează și joacă stos. Conu Leonida are despre Papa de la Roma o opinie foarte redusă și-l cred intimidat de prestigiul revoluționar al lui „Galibardi" pînă acolo încît să-l roage să-i boteze un copil. Cațavencu, nu încape îndoială, osîndește misticismul și e libercugetător, un iluminist cu filozofie de Aufklärung : „Am luptat și am progresat : ieri obscuritate, azi lumină ! ieri bigotismul, azi liberpansismul !"

O autoritate veche trebuie înlocuită cu una nouă. Era burgheză, fugind verbal de dogma creștină în măsura în care deriva din ea un privilegiu de care burghezimea nu se bucura, aspira către stabilitate din momentul în care privilegiile au fost abolite. Apare acum fenomenul veneraţiei pentru puterile stabile constituite, încrederea în instituţiile burgheze nemișcate, întemeiate pe o chartă sau numai pe promisiunea de a apăra proprietatea. M. Prudhomme strigă înfocat : „Trăiască jandarmeria !... Onoare în veci magistraturii franceze". Forma propriu zisă a regimului (monarhie, imperiu bonapartist, Republică a lui Thiers) nu preocupă pe M. Prudhomme, ceeace-l interesează e stabilitatea avantajelor sale. Una din instituţii este onorabilitatea, venerabilitatea personală, în strînsă legătură cu demnităţile deţinute în Stat, deputăţie, senatorerie. M. Prudhomme nu uită să spună că este „expert jurat pe lîngă Curţi și Tribunale". Jupîn Dumitrache e căpitan în gvardia civică, Trahanache e „cetăţean onorabil", prezident a diferite Comitete : „Pe mine — protestează el — cetăţean onorabil, pe mine, om venerabil, să vie într-o adunare publică, să mă facă falsificator... ?" Ideea răsturnării ordinei burgheze repugnă acestor eroi prudhommești, care își închipuie revoluţia numai cu ordin de la poliţie, ca Conu Leonida. Cetăţeanul turmentat nu concepe „lupta contra guvernului". Trahanache așteaptă „pe sîrmă" numele candidatului în alegeri. Trahanache nu uită să spună că e proprietar, stîlp al puterii, ca atare, arătînd dispreţ pentru „vagabonţii de pe uliţă", pentru „zarzavagii" și „căuzași". Prin urmare, originea hegemoniei burgheze a fost cu totul uitată și noul regim se susţine pe respectul proprietăţii și pe inerţie. Cetăţeanul turmentat însuși e „apropitar".

Cu toate acestea, o clasă ieșită din revoluţie n-a pierdut cu totul gustul emoţiilor tari. Oricîtă prudenţă fizică și economică pune burghezul în actele sale, e totuși atras de „revoluţie". Conu Leonida vorbește cu respect de 11 Februarie cînd a fost răsturnat Cuza, instaurîndu-se, după speranţele lui, republica. În *Jertfe patriotice,* Caragiale povestește un episod din aceeași lovitură de la 11 Februarie. Conservatorii erau împărţiţi, după metoda carbonară, pe secţii, ce n-aveau legături între ele decît printr-un membru. Într-una din secţii

se află și un negustor care, entuziast, oferă un pungoi de mărunțiș contra „fidanție". Cu asta are sentimentul de a fi participat la un eveniment tare. Într-adevăr, ieșirea din întrunire e teatrală. Prezidentul stinge lumînările, iese la poartă să conducă pe negustor, aprinde un chibrit și într-o clipă pe lîngă uluci alte chibrituri se aprind ca niște ecouri luminoase. Predilecția pentru emoțiile violente, prezervate de riscuri, le arată eroii lui Caragiale în păcăleli. Astfel e cunoscut monologul *1 Aprilie*. Mișu Poltronu a fost cunoscut de Cleopatra la movila din Cișmigiu, printr-o farsă combinată împreună cu Mitică. Cleopatra trebuia să joace pe îndrăgostita, Mitică pe soțul ultragiat. Mișu Poltronu, de frică, izbește cu bastonul pe Mitică în frunte și-l omoară, unul din martori povestește acest fapt publicului, nu fără satisfacția de a fi asistat la o scenă afară din comun. În altă parte Caragiale ne pune în față cîteva anonime sinistre. Această sete de emoții puternice fără risc personal, atribuită burghezului, o găsim ca tipică în opera lui H. Monnier. Ieșind de la un proces în care a fost condamnat la moarte un acuzat, o matroană însoțită de copiii săi mulțumește judelui de a fi fost admisă : *„Vă sînt foarte obligată, domnule Profond, fără amabilitatea dvs. copiii mei n-ar fi avut plăcerea să vadă pe condamnatul la moarte. Vă poftesc la masă."* Monnier însuși care pusese mult din el în M. Prudhomme, făcea la birou glume hazardate. Balzac l-a zugrăvit sub numele de Bixiou în *Les Employés*. Bixiou unge cu untură, vara, pălăria lui Poiret, și ținîndu-l de vestă, îi taie toți nasturii de la redingotă.

Temele și sentințele caragialești sînt în chip bătător la ochi în linia lui H. Monnier.

Genul epistolar

Deşi scrisoarea se bucură în alte literaturi de onorurile unui gen special, foarte des îmi este dat să iau cunoştinţă că la noi cei mai mulţi o socotesc un simplu document. Evident, nu orice scrisoare intră în literatură, însă trebuie rezolvată principial problema dacă o scrisoare poate deveni literatură.

O primă obiecţie, bănuită, este aceea că epistola îndeplineşte o misiune strict practică în planul contingenţelor fie comunicînd ştiri particulare, fie urmărind anume reacţiuni. Scrisoarea este scrierea tendenţioasă prin eminenţă.

Este adevărat : literatura reprezintă o formă de „cunoaştere", încît putem să ne întrebăm dacă o scrisoare are putinţa de a ne ridica de la contingent la universal. Cît despre tendinţă, niciun estetician n-a cerut absenţa ei, ci numai sterilizarea. Cînd noi citim corespondenţă între indivizi cu totul îndepărtaţi de timpul şi viaţa noastră practică, ne aflăm în situaţia de a cunoaşte pe om în general (întrucît este exprimat), cu o tendinţă care pentru noi rămîne un simplu gest gratuit.

Scrisoarea compusă, în cea mai agitată dispoziţie, devine pentru cititor o simplă expresie a personalităţii, o formă dar de cunoaştere, lirică însăşi. Dacă totuşi pentru lectorul străin o scrisoare se bucură de indiferenţă practică, nu e mai puţin adevărat că operele de artă mari rezultă din indiferenţa artistului însuşi. Este în stare un epistolier ca în plină efuziune practică să-şi complice scrisul printr-un plan indiferent, să scrie într-un cuvînt pentru plăcerea de a se exprima pe sine în scris ? Experienţa ne-a arătat că da. Prosper Mérimée *„maître des Lettres familières et de la Correspondance"* îşi transcrie lunga agonie de astmatic cu o indiferenţă de esenţa umorului şi cu o plăcere bătătoare la ochi de a face corespondenţă. Cu spatele plin de ventuze, mai mult mort decît viu, scrie : *„Adieu mon cher ami, j'ai toutes les peines du monde*

à écrire et mes vésicatoires m'agacent horriblement. Je voulais seulement vour remercier de votre lettre et de vos derniers articles." Cu doi ani mai înainte, cînd nu era mai sănătos, se amuza de pieile ce i se jupuiau din pricina tincturii de iod, cu o imagine superbă de arhivist : „*On m'a fort martyrisé et entre autres cruautés, om m'a fortté le dos avec de la teinture d'iode, à la suite de quoi toute la peau est partie d'une seule pièce comme une charte carlovingienne*".

Indiferența se traduce prin puterea de analiză iar aceasta înseamnă în definitiv capacitatea de a te situa în univers. Cînd o corespondență depășește relațiile empirice și sugerează o filosofie de viață atunci acea corespondență intră în sfera literaturii. Așa e cazul cu scrisorile lui Al. Odobescu care nu numai construiesc o puternică personalitate, prin confesiune, dar definesc și o poziție. Cea mai „rece" scrisoare și cea mai literară este aceea către Anghel Demetriescu în care Odobescu își ia adio de la viață, înainte de a se sinucide.

Elementul esențial prin care literatura stîrnește emoții este ficțiunea. O scrisoare poate să pară unora prea spontană. Marii epistolieri dau scrisorilor un aer ingenuu și gratuit de compoziție. De altfel nici un soiu de scrisoare nu se sustrage artei literare cu totul. Scrisoarea în general uzează de anume convenții, de procedee retorice specifice, și oricine știind că are un „public", fie și de o singură persoană, compune mai mult ori mai puțin conștient. Cît despre scriitor, acesta avînd obișnuința pe de o parte de a transforma totul în ficțiune, de a se transporta și pe sine în plan ireal, iar pe de alta intuind că scrisorile sale vor cădea pe mîinile posterității, el e mai atent ca oricare la compoziție.

De altfel individul comun scrie foarte puțin. Corespondența oamenilor fini se înscrie de la început în artă, prin faptul că se naște din plăcerea a două spirite fine de a ține corespondență. Scrisoarea e un simplu pretext de a prelungi un dialog de idei generale. În felul acesta scrisoarea nu se mai numește așa decît fiindcă e trimisă prin poștă, fiindcă păstrează un anume ton familiar, și uzează de o continuă deplasare asociativă în planuri deosebite. Ea e un fel de foileton în care intră tot felul de procedee literare : descripție, portret, pamflet, esseu filosofic și critic, aforism, metaforă. De pildă,

curată definiţie în imagine a modului biologic propriu sînt cuvintele lui Prosper Mérimée dintr-o scrisoare : „*La seule manière de vivre c'est d'être au soleil sans rien faire. Je me plais à croire qu'après ma mort je serai changé en lézard.*" Într-o altă scrisoare în şase rînduri Mérimée evocă tot interiorul său fizic şi moral : „*J'avais débarrassé mes fauteuils de tous les livres qu'ils portaient, j'avais fait peigner mon chat et ordonné un grand feu et un samovar, pour vous recevoir comme vous aviez bien voulu me l'annoncer, et tous ces beaux préparatifs sont inutiles comme ceux qu'on avait faits pour l'impératrice d'Autriche*". Aşadar bătrînul Mérimée îşi încărca fotoliile cu cărţi, avea o pisică pe care o pieptăna, un samovar rusesc şi relaţii în lumea imperială. Despre pisică vorbeşte şi în altă parte : „*Cela fait que je ne sors guère de mon trou et que je vis beaucoup dans la société de mon chat qui est de l'ancien régime et arriéré de toutes les façons*". Oroarea de frig (asemănătoare cu a lui Alecsandri încît s-ar zice că poetul român copiază stilul epistolar al lui Mérimée care şi el zice : *Petit bonhomme vit encore)* găseşte o imagine plină de spirit : „*Quelle idée de galopper dans une forêt qui n'est pas chauffée par le froid qu'il fait*".

Cu deosebire curiozitatea anxioasă pentru decese şi agonii constitue un capitol „proustian" în corespondenţa lui Mérimée. Ceea ce însă demonstrează spiritul de fabricaţie literară la prozatorul francez, este faptul că cu mici modificări trimite aceeaşi scrisoare la mai multe persoane. O redacţie perfectă fiind atinsă, artistul nu are motive de a-şi strica opera, fiind de altfel încredinţat că lectorii săi inteligenţi pricep jocul său superior.

George Sand
și idealul său viril

Madame de Staël nu este singura femeie furtunoasă a secolului, George Sand îi seamănă considerabil. *Indiana* e un specimen de roman feminin tratînd „drama" femeii. El a stors lacrimi odată, cauză fiind în parte și zgomotosul său romantism. Întîia scenă este în fața căminului unui mic castel din la Brie, într-o seară de toamnă pluvioasă și rece. Trei persoane, doi bărbați și o femeie, privesc la foc, unul, cel mai bătrîn, plictisit și nervos, ceilalți doi tăcuți și melancolici. Lîngă ei se află și un cîine griffon care se chiamă Ophélia. Personajul cel mai în vîrstă e soțul. Ca să ni-l facă mai antipatic, George Sand îl alege printre ofițerii în demi-soldă: „Acest personaj, mult mai în vîrstă decît ceilalți doi, era stăpînul casei, colonelul Delmare, bătrîn viteaz în demi-soldă, om odată frumos, acum corpolent, chel, cu mustață căruntă, cu ochiul teribil, stăpîn excelent, în fața căruia tremura femeie, servitori, cai și cîini". Delmare, tip de cazon, este incapabil să țină piept spiritului, n-are alt mijloc decît amenințarea. Epigramele lui nu se învîrtesc decît în jurul unei bătăi de administrat sau unei afaceri de onoare de lichidat. „Mă ferească Dumnezeu — zice George Sand — să cred că viața de campanie abrutizează pe toți oamenii! Dar îmi veți permite să gîndesc că trebuie un mare fond de tact social spre a rezista la acele obișnuințe de dominație pasivă și brutală" (Excesele militare ale epocii napoleoniene născuse blazare pentru omul de arme).

Acesta e soțul-fiară. Victima, doamna Delmare, are numai 19 ani, e maladivă și s-a născut sub un climat de foc în l'île Bourbon, azi île de la Réunion, în marea Indiilor. În chipul acesta (reminiscență din Bernardin de Saint-Pierre) ea aduce o nevinovăție întemeiată pe imperativul instinctelor. Confidenta ei este creola Noun care va suferi mai violent duritatea civilizației.

Al treilea personaj este Ralph, vărul englez al Indianei, care o și iubește în taină. În critica bărbaților pe care autoarea o face în roman, colonelul e bătrîn și militar, Raymon de la Ramière (ce va apare în curînd) este tînăr dar francez, deci infatuat și ușuratic. Ralph e plin de lealitate și statornicie, din reficire fără putința expresiei. Ca și d-na de Staël, George Sand arată preferință pentru un străin și înclină a prețui pe britanicul flegmatic și profund.

La castel sosește un pretins răufăcător pe care colonelul îl rănește cu gloanțe de sare, nu altul decît tînărul Raymon, venit pentru camerista Noun, sora de lapte a Indianei. Ca să facă o față posibilă, Raymon minte că a venit să surprindă în interesul fratelui său cîteva secrete industriale. Pentru un om de lume legătura cu Noun e detestabilă, felul cum scuză George Sand pe eroul plictisit de cameristă — specific feminin : „s-o ia în căsătorie pentru a o face odioasă familiei, meprizabilă egalilor săi, ridiculă față de servitori, pentru a risca într-o societate unde s-ar simți deplasată, unde umilința ar ucide-o spre a o copleși de remușcări, făcînd-o să simtă toate relele pe care le-a atras asupra amantului său ?“ Just. Însă eroul n-ar mai trebui urmărit în inițiativele sale cu atîta complezență. La un bal, Raymon făcu cunoștință mai de aproape cu Indiana și, firește, îi și debitează o focoasă declarație. „Raymon era o excepție ; el exprima pasiunea cu artă și o simțea cu căldură. Atît numai că nu pasiunea îl făcea elocvent, ci elocvența îi dădea pasiune. Cînd prindea gust de o femeie, devenea elocvent pentru a o seduce, și îndrăgostit seducînd-o.“ Făcea impresia că e *„amoureux comme un fou“* și în lume „un om capabil de nebunie în dragoste este un miracol destul de rar și pe care femeile nu-l disprețuiesc“. (Asta era și teoria d-nei de Staël.) În deosebi Indiana, născută în apropierea Madagascarului, e foarte seductibilă. Cînd îi sărută mîna Raymon, *„ce baiser lui arrache presque un cri“*. Seductorul îi spune pompoase banalități : „Tu mi-erai destinată din vecinicie, sufletul tău era logodit cu al meu, Indiana ! Oamenii și legile lor de fier au dispus de tine ; ei mi-au smuls tovarășa pe care Dumnezeu mi-ar fi ales-o.“ Cu toate aceste sforăitoare rousseauianisme, Raymon mai dă o întîlnire Nounei în chiar odaia Indianei, în care rămîne o noapte. Ca să se disculpe, Raymon

face dimineaţa un gest grotesc. Cade în genunchi în faţa patului : „O Indiana ! exclamă el frîngîndu-şi mîinile, nu te-am batjocorit îndeajuns ? Putea-vei tu să-mi ierţi o atare infamie ?“ Raymon spune aceste cuvinte pentru ca Indiana să creadă într-o eroare, simulînd c-o căuta pe ea. Noun, care era gravidă, află astfel că are în Indiana o rivală. Curînd după aceea se îneacă în apa morii, accident groaznic, în care George Sand găseşte o scuză pentru indiferenţa lui Raymon : „Nu credeţi totuşi că ar fi fost nesimţitor la pierderea Nounei. În primul moment avu groază de sine însuşi şi încărcă pistoalele cu intenţia reală de a-şi zbura creerii ; însă un sentiment lăudabil îl opri : Ce va deveni mamă-sa... Mamă-sa bătrînă, slabă !...“ Asta nu-l împiedică pe Raymon să încerce, puţin după aceea, să se apropie de stăpîna cameristei înşelate. Cîştigînd interesul colonelului, el vizitează pe Indiana însoţit de mamă-sa, preîntîmpinînd un eventual refuz. Apoi reuşeşte să se facă ascultat. Ralph priveşte în tăcere şi cu ochi răi frecvenţa lui Raymon, ca un bun englez rabdă totuşi. Cum iubeşte el, constatăm cu prilejul unui accident de vînătoare al colonelului. Ralph, crezînd că e vorba de Indiana, fără a striga sau a-şi frînge mîinile, „luă un cuţit de vînătoare şi cu un sînge rece într-adevăr britanic, se pregătea să-şi taie beregata, cînd Raymon îi smulse arma...“

Într-o zi Raymon e aproape să fie surprins de colonel în camera Indianei. Ralph, deşi jignit, strecoară pe sub uşă un bilet. *„Votre mari est ici. Ralph“*. Raymon are o ţinută absurdă : „Ei bine (zice el apucînd-o în braţe pe Indiana) fiindcă moartea ne înconjură, fii a mea !“ Dar apoi îşi dă pe faţă caracterul. Delmare, ruinat, vrea să plece în colonii. Indiana fuge la Raymon care o primeşte rece : „Eşti nebună !... Unde ai visat dragostea ? În ce roman pentru uzul cameristelor ai studiat societatea, mă rog ?“ Şi cere concursul mamei sale pentru a se debarasa de ea. Cînd în fine Indiana se întoarce acasă, indignarea bătrînului soţ i se pare brutală : „Ştiu că sînt sclava şi că dumneata eşti suveranul. Legea acestei ţări te-a făcut stăpînul meu... etc.“

Romanciera găseşte cu cale să osîndească pe acest om de treabă şi să absolve pe Raymon care era în necesitatea de

„*défendre sa liberté contre les exigences d'une passion romanesque*".

Soţii pleacă, Ralph îi urmează. La un moment dat Delmare descoperă scrisorile lui Raymon. Furios, dă o corecţie meritată Indianei, prilej de indignări pentru autoare.

— Indiana ! (strigă dînd cîţiva paşi înapoi de groază Ralph) cine te-a rănit astfel ?

— Mai întrebi ? răspunse ea cu un surîs amar ; cine altul decît *prietenul dumitale* are *dreptul* şi voinţa ?

Indiana fuge înapoi în Europa. Pentru George Sand, care nu era o uşă de biserică, o asemenea exaltaţie e scuzabilă : „Dragostea e virtutea femeii ; pentru ea îşi face o glorie din greşelile ei, de la ea primeşte eroismul de a brava remuşcările". Fugara întîmpină mari necazuri, cerşeşte, ajunge în casa lui Raymon şi-i spune aceste aprinse cuvinte :

„Dispune de mine, de sîngele meu, de viaţa mea ; sînt a ta trup şi suflet. Am făcut trei mii de leghe pentru a-ţi aparţine, pentru a-ţi spune aceasta ; ia-mă, sînt bunul tău, tu eşti stăpînul meu." Dar Raymon îi prezintă o doamnă : „*C'est ma femme*".

Ralph o urmase. Amîndoi se hotărăsc să se întoarcă în marea Indiilor şi să se sinucidă : „Aş vrea (zice Ralph) să mor vesel, cu fruntea senină, cu ochii ridicaţi la cer. Dar aci nu-l găsesc. Îţi voi spune locul unde sinuciderea mi-a apărut sub aspectul său cel mai nobil şi mai solemn : pe marginea unei prăpăstii în insula Bourbon ; în vîrful cascadei care se aruncă diafană, încununată cu o prizmă strălucitoare, în rîpa solitară a Bernicăi."

Joseph Delorme

„Rareori se întîmplă — zice Sainte-Beuve — ca atunci cînd un om posedă un talent superior evident să nu se profite spre a i se tăgădui o altă însușire." Asta pare o aluzie directă la relativa desconsiderare a criticului ca poet și romancier. În alt loc își mărturisește onest dezamăgirea : *„le poëte en moi, l'avouerai-je ? a quelquefois souffert de toutes les indulgences mêmes qu'on avait pour le prosateur"*. Foarte bine. Dar Sainte-Beuve oferă cu alt prilej arme împotriva sa adversarilor : „M-am gîndit adesea că cel mai bun lucru pentru criticul care ar voi să-și rezerve o mai mare lărgime de vederi, ar fi să n-aibă nici o facultate de artist, de teamă ca nu cumva să vîre în feluritele sale judecăți secreta predilecție a unui tată și a unui autor interesat... Cînd n-ai decît un singur talent circumscris și special, este mai sigur, din momentul în care devii critic, — critic de profesie și asupra a tot soiul de subiecte — să uiți acest talent, să-l pui pur și simplu în buzunar..." Sainte-Beuve admite o singură excepție : *„Goethe est le seul poëte..."* Principiul se poate contesta, fapt este că criticul n-are deplină încredere în poezia lui : *„Je ne m'exagère pas la valeur de Joseph Delorme"*. Pretinde doar a fi produs *„des paysages de petit dimension"*, *„de courtes et vives élégies dans des coins de nature"*, ceva analogic cu arta plastică a lui Rousseau, Corot.

Poezia lui Sainte-Beuve, după unii remarcabilă, după alții inexistentă, a slujit interesaților spre a argumenta asupra compatibilității între critică și creație. Discuție sterilă ! E mai bine să examinăm poeziile, fără teorii.

De remarcat că multe sînt „poezie a poeziei", reflecții în jurul artei poetice, dintre care cea mai citată este *À la rime :*

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons

Sainte-Beuve face cu acest prilej oarecare lux de imagini :

Rimă, vîslă tăioasă
Pinten
Care spinteci valul spumos ;
Frîu de aur, bold de oțel
Pentru armăsarul
Cu coama fumegîndă.

Metaforele sînt, ce-i dreptul, cam încurcate. A numi rima totdeodată și vîslă și pinten (*„aviron“, „éperon“*) este incompatibil. Oceanul spumos, fiind fluid, poate fi spintecat numai de vîslă, pintenul mergînd ca excitant pentru cal. Pintenul trebuia rezervat armăsarului, pe care însă Sainte-Beuve îl înțeapă cu un „aiguillon“, o bîtă cu vîrf metalic pentru boi. În fine ! În *Ma muse* tabloul incipient prezintă oarecare fast :

Nu, Muza mea nu este odaliscă superbă
Care dansează cu sînii goi, cu vocea voioasă,
Cu păr negru lucios, cu ochi lungi de hurie ;
Nu e nici tînăra, nici rumena Peri
A cărei aripă radioasă ar eclipsa coada
Unui frumos păun.

Nu este — continuă poetul prea verbios din păcate — nici fecioara sau văduva jalnică, locuitoare solitară a unei mînăstiri pustii, a unui turn fără vasali, rătăcind sub arcade, coborînd în mormintele feudale și inundînd, la îngenunchiere, lespezile de velururi, ci o fată care spală într-o rîpă, în apropierea unui copac uscat, rufe uzate. Muza aceasta, modestă în aparență, era cîteodată și a lui V. Hugo :

Laveuses qui, dès l'heure ou l'orient se dore
Chantez battant du linge aux fontaines d'Andorre.

Cu alte cuvinte, Sainte-Beuve fuge deliberat de sublim și de abrupt. Îl lasă pe Chateaubriand *(Promenade)* să se avînte la douăzeci de ani în savanele imense, pe Lamartine să cînte brazii alpini, pe V. Hugo să evoce donjoanele. El, Sainte-Beuve, rămîne mai pe jos. Stînci, păduri, fluvii ? Nu. Un cîmp, o

apă care murmură, un vînt răcoros, o baltă cu păpuriș. Ceea ce nu-l împiedică să invidieze altitudinile și izbînzile lui V. Hugo :

Oh ! eu înțeleg prea bine lumea care te admiră.
Strigătul ei puternic mă îmbată, prietene, mă sfîșie
Mi-e scump și crud totdeodată !
Pentru mine, biet învins, deșteptat dintr-un vis frumos,
Acvila sacră nu-i decît un vultur care mă roade
Fără să mă ridice în cer !

Altă dată mărturisește că impulsul liric îi este deficient, combătut de chemările prozei :

Trop longtemps incomplet génie
Distrait jusqu'au pied de l'autel,
J'ai senti comme une agonie
La lutte entre mon harmonie
Et les bruits d'un monde mortel.

Organismul lui moral nu suportă băutura tare, nectarul, poetul, figurat vorbind, bea apă colorată cu puțin vin :

L'eau me suffit, qu'un vin léger colore.

Sainte-Beuve face o demarcație între *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* și celelalte culegeri lirice. Distincția nu-i totuși fundamentală. Primele versuri sînt elegiace și vaporoase, pline de așa zise analize sentimentale, amestec de André Chénier și Lamartine, cu maxim de prolixitate posibilă. În total, ele reprezintă un neant, necaracterizabil. Mai tîrziu se desprinde o relativă formulă. Sainte-Beuve pretinde a împrumuta descripția familiară de la Wordsworth. Cu toate astea n-avea nevoie să treacă peste canalul Mînecii pentru atîta lucru, afară de cazul cînd ar fi avut intenția să aducă un depozit de ceață. Modelul inițial este Horațiu din *Epistole.* Dizertația, abuzivă, explorează ostentativ prozaicul, pînă acolo încît versificația apare de prisos. Solemnitatea, scandarea festivă a poetului latin, sînt eliminate. *Monsieur Jean, maître d'école* e o pastișă de poezie, „*intimă, privată, domestică, fami-*

liară", după Lamartine din *Jocelyn*, minus elevația lirică. E o nuvelă în versuri. (Și Goethe a homerizat burghez în *Hermann și Dorothea.)* Cine are experiență în poezie intuiește în ce fel astfel de manieră ar izbuti. Ar trebui ca înregistrarea prozaicului să fie așa de naivă și de plastică, încît să se transfigureze imediat într-o suprarealitate invizibilă altfel fără ochii poetului. A desprinde infernalul sau paradiziacul din cartierul de mahala sau măcar idilicul burghez în continuarea posibilă a ociului horațian, aceasta ar fi teza.

Sainte-Beuve e departe de acest realism halucinant și dacă, de ici de colo putem extrage cîte o sugestie de poezie nouă, asta o facem fiindcă avem de a face cu ilustrul autor al *Convorbirilor de Luni.* E o amabilitate a posterității. Vom remarca îndată că poetul, dușman al savanelor și al donjoanelor, încearcă a cînta Parisul familiar (pionier într-asta a lui François Coppée) :

Îmi place Parisul cu frumoasele apusuri autumnale,
Parisul superb cu asfinturi vaste
Cînd pe cheiurile înroșite de soare
Dealungul podurilor mă opresc uimit.

Nu-i rău, cel puțin ca sentiment al esteticului urban. Apoi ca veritabil burghez parizian va tînji după „*banlieue*" și zonele adiacente, aventurîndu-se pînă dincolo de Seine-et-Oise :

Acest sat față de care Senlis e orașul cel mai apropiat,
Departe de Paris abia cu nouăsprezece kilometri,
Are caracterul său pentru cine observă bine.
Nici un viciu ; ordine ; cu toate astea legăturile
De familie nu sînt tari. Oamenii țin la pămînt ;
Fiecare vrea un colț ; a fi proprietar
A unui crîmpei de cîmp îndărătul casei
Ca să-și scoată pîine, chiar în anotimpul aspru,
Acesta e visul fiecăruia.

Că Sainte-Beuve șarjează în sensul prozaicului se vede cît de colo. E un fior de tablou intenional, rece și inofensiv, în stil Flaubert și Maupassant. Dar e vorba, pricepe cititorul

obișnuit ? Altădată, poetul parafrazează discret pe *Beatus ille*, în material burghez :

> Fericit, departe de Paris, de a rătăci în acest dulce loc
> Părăsisem micul Bois des Dames,
> Și depărtîndu-mă de Oise, unde spălau niște femei,
> Pășeam ușor ca un țăran voios, în bluză albastră,
> Cu pălăria de paie pe frunte, înspre Saint-Leu.

Sonetul acesta e de fapt piesa lirică cea mai bună a lui Sainte-Beuve. Vede deodată cîmpul vesperal plin de pînze de in puse la uscat, în vreme ce mai departe săreau oile, ca o spumă. Mișcat, poetul își scoate pălăria de paie și recitează : *Ave*. Poetul e un turist de Duminică :

> În insula Saint-Louis, dealungul unui chei pustiu,
> Treceam alaltăseară ; cerul era acoperit,
> Și orizontul cețos ar fi părut negru de furtuni,
> Fără răcoarea vîntului care izgonea norii ;
> Soarele se culca printre perdelele sumbre ;
> Rîul curgea verde printre plute ;
> La balcoane ici și colo cîte-o figură albă
> Respira aerul serii ; — și era Duminică.
> Duminica este pentru noi și ziua amintirii.

Urmează o teorie a Duminicii, la care din nefericire Sainte-Beuve are un concurent mare, pe Leopardi. Oricum ar fi, *Les rayons jaunes*, una din compozițiile memorabile, se desfășură pe tema duminicală :

> Duminicile de vară, seara, spre ceasurile șase,
> Cînd poporul grăbit lasă locuințele pustii
> Și o ia spre cîmpuri,
> Cu oblonul închis, așezat la fereastră,
> Privesc de sus, trecînd și dispărînd
> Burghezii veseli, negustorii,
> Lucrătorii în haine de sărbătoare cu inimile voioase ;
> O carte este întredeschisă, lîngă mine, pe scaun ;
> Citesc sau mă fac a citi ;

Și razele galbene ale asfințitului
Mai galbene în această seară decît în timpul săptămînii
Pătează perdeaua mea albă.

De data aceasta, poetul scrie o adevărată simfonie a galbenului, aș zice bacoviană, cu punctul de plecare în niște analogii dintr-o scrisoare de Diderot. Totul prea lung.

În alte cazuri, Sainte-Beuve alege ca pretexte de reflecție lirică fapte diverse. S-a urcat într-un vehicul lîngă un vizitiu beat :

În gabrioleta de piață examinez
Omul care mă conduce, simplă mașină,
Hidos, cu barba deasă, cu părul lung lipit :
Viținl, vinul și somnul încearcă ochii săi mahmuri.
Cum poate oare omul cădea așa de jos ?

Întrerupem filozofia, spre binele poetului care dibuie stîngaci transcendențele anecdotei într-un fel de „*humorada*" sau „*dolora*" așa cum face spaniolul contemporan Campoamor. În Elveția, i se întîmplă ceva mai nostim :

Capra mă văzuse, culcat sub brad,
Bînd din ploscă și tăind pîine.

Sainte-Beuve se ridică și pleacă, capra după el. Poetul sare peste îngrădituri, taie prin ierburi necălcate, capra nu-l slăbește. Abia mai jos dă de o babă care întorcea iarba cosită. Făcîndu-i semn, aceasta prinde capra de coarne și o oprește, zicîndu-i : animal rău ! Scăpat de agasanta-i obsesie, Sainte-Beuve redevine filozof al curiozității lumii muntenești. Sfîrșitul e bun :

Insecta te obsedează și vaca uimită
Își întrerupe păscutul, și rumegînd
Ridică o nară căscată și cît timp urci
Te urmărește îndelung cu ochiul imobil.

Ilustrul critic urmărit de capre și vaci. Iată o imagine inedită ! În ordinea poeziei duminicale intră *Le soneur d'orgue*

care deschide drumuri spre simboliști. Cu toată relativa prolixitate, compunerea conține un moment eminent : acela în care flașnetarul cîntă în onoarea zorilor :

> Sprinceana sa sură se înarmă cu o atenție mai încordată,
> Mîna sa obișnuită se îndreptă spre flașnetă :
> Ce aștepta ?... Deodată soarele exploadă,
> Și în aceeași clipă, orga, ca și cînd s-ar fi aprins
> Sărbători crepusculul matinal cu un cîntec, rugîndu-se.

Tot atîta delicatețe, de astă dată livrescă, pune poetul în „*Mes livres*". Este la bal și parchetul se cutremură de contradanț. Bunul Nodier care a găsit un Lucan apostilat de François Guet, face semn lui Sainte-Beuve :

> Alerg, adio fecioare cu gîtul de lebădă !
> Toată seara lorgnez un marochin.

Cred că poezia lui Sainte-Beuve, care a avut anume succes la vremea ei, ar fi avut o soartă mai rea dacă nu se ivea în plin romantism. Speriați de metaforismul lui Victor Hugo, spiritele timorate fură dispuse a saluta pe Joseph Delorme ca un poet clasic, în buna manieră didactică a secolului XVIII. Th. Jouffroy este totuși alarmat : *un ochi negru în pat, păr cu care te scalzi, umăr de fildeș,* sînt imagini „*qui me blessent et me blésseront tant que je vivrai*". El adora „*la simplicité et la réserve*". Lirica poetului părea încă îndrăsneață, nu se înțelegea că Sainte-Beuve, plat și prin temperament, avea totuși voința estetică de a cultiva cu rafinament platitudinea. Asta scuză puțin mania poetului critic de a se ține după cititor cu nesfîrșite glose, fiindu-i parcă teamă de a nu fi priceput : „rog o ultimă dată persoanele care vor citi serios aceste studii și care se ocupă de *formă* să vadă dacă în cutare vers care la prima impresie le-ar părea cam dur sau neglijent, nu e dimpotrivă o încercare, o intenție de armonie particulară etc..."

După fiecare culegere, în edițiile revăzute, Sainte-Beuve nu uită să atragă atenția prin „*jugements divers et témoignages*"

că bărbați de seamă au salutat poezia sa. Astfel, Lamartine citind *les Consolations* a plîns : „*J'en ai pleuré, moi qui oncques ne pleure*". „Fii liniștit — adăuga — împotriva detractorilor ; îți răspund de viitor cu asemenea poezie." Și Al. Dumas-père a plîns : „M'ai făcut să plîng așa bătrîn cum sînt. În numele acestor lacrimi îți vorbesc..." În fine Stendhal, cu ticul său de a fixa date postume pentru succes, îi scrie : „Cred că se va vorbi de dumneata în 1890". Cum nu și-a dat seama spiritualul Sainte-Beuve că Lamartine, Dumas și Stendhal au un șablon pentru mistificarea admiratorilor din generațiile noi ?

Le Centaure

În vreme ce De la Motte-Fouqué în Germania se entuziasma de o Wassernixe, în Franța romantică, în plin romantism, Maurice de Guérin [1] compunea un ditiramb centaurului. Tentația era mereu în direcția tumultului oceanic, ca un climat mai vital :

Il me faut sur le bord une grotte profonde,
Que l'orage remplit d'écume et de clameurs,
Où, quand le dieu du jour se lève sur le monde,
L'oeil règne, et se contente au vaste sein de l'onde,
Ou suit à l'horizon la fuite des rameurs.

Femeia „genială" este Thétis, marea, centaurul fiind progenitură a mediului acvatic, în biologia căruia Maurice de Guérin încearcă a se substitui. Centaurul se naște în grote, tăcut ca și moluștele :

„Quand nos mères approchent de leur délivrance, elles s'écartent vers les cavernes, et dans le fond des plus sauvages, au plus épars de l'ombre, elles enfantent, sans élever une plainte, des fruits silencieux comme elles-mêmes."

Formidabila mamă se rostogolește prin iarbă și se scaldă în mare, căci vine în grotă, la pruncul ei, plină de arome cîmpenești, șiroind de apă, indiciu al voluptății de a trăi în mediul umid :

„...Quelquefois aussi, ma mère rentrait, environnée du parfum des vallées ou ruisselante des flots qu'elle fréquentait."

[1] Maurice de Guérin, *Journal, Lettres et Poèmes*, publiés par G. S. Trebutien, Seizième éd., Paris, Didier, 1880.

Centaurul însuși înoată îndelung în apă cu partea cavalină, dominînd valurile cu torsul :

„Je me délassais souvent de mes journées dans le lit des fleuves. Une moitié de moi-même, cachée dans les eaux, s'agitait pour les surmonter, tandis que l'autre s'élevait tranquille et que je portais mes bras oisifs bien au-dessus des flots.“

E un înțelept, participînd de la raționalitatea umană, care însă se bucură de voluptățile unei colosale ființe fizice, animale, tăind crăci de pom și galopînd cu ele în bătaia vîntului.

„....Autrefois j'ai coupé dans les forêts des rameaux qu'en courant j'élevais par-dessus ma tête ; la vitesse de la course suspendait la mobilité du feuillage qui ne rendait plus qu'un fremissement léger ; mais au moindre repos le vent et l'agitation rentraient dans le rameau, qui reprenait le cours de ses murmures.“

Guérin asimilează după toate semnele viața cu apa, landa lutoasă părîndu-i-se tristă :

Ce pays est bien triste ! Une grossière bourre
Qui se déchire à peine au soc qui la laboure...

Cu toată monstruozitatea coarnelor, vacile, lipsite de Ocean, suferă de melancolie :

Quelques vaches aux flanc maigre, aux cornes bizarres,
D'un air infortuné paissent ses herbes rares,
Et, si quelque passant longe ces tristes lieux,
Lèvent leur tête lourde et le suivent des yeux.

Poetul le voia poate exuberante ca centauresele, zvîrcolindu-se în apă ca niște Minotauri lacuștri, clătinîndu-și mamelele asemeni Dianei din Ephes.

Aspirația către viața fiziologică vehementă îi venea lui Guérin în bună parte din faptul că era un debil, destinat morții premature. Dar într-o altă bună măsură este un efect al culturii. Citea pe Goethe, pe Herder, admirînd înțelegerea

Germanilor pentru autorii greci ca interpreți ai naturii. „*Que professeur, lisant à ses elèves Homère ou Virgile, à développé la poésie de l'Iliade ou de l'Énéide par la poésie de la nature sous le ciel de la Grèce où de l'Italie?... Que sent-il rester d'un long acharnement à la lettre morte et quasi dénuée de sens, sinon le dégoût et presque la haine de l'étude. En Allemagne, au contraire, une large philosophie préside aux études littéraires et verse sur les premiers travaux de la jeunesse cette onction si suave qui entretien et développe l'amour de la science*". *Le Centaure* este „ o bucată colosală de marmură antică" (după imaginea lui Sainte-Beuve) adusă în Franța și vorbind de la sine simțurilor, fără preparații arheologice.

*

Sora poetului centaurilor, Eugénie de Guérin [1], mult mai vaporoasă și catolică practicantă, nu pare de loc dispusă a trăi în spuma mărilor. Cu toate acestea se întîlnește la ea cîte o pornire profană, chiar păgînă. Eugénie citește pe Platon la bucătărie, lîngă plită și înțelege caritatea într-un chip foarte substanțial :

„*Il m'a fallu mettre un plat de plus pour Sauveur Roquier qui nous est venu voir. C'est du jambon au sucre, dont le pauvre garçon s'est léché les doigts. Les bonnes choses ne lui viennent pas souvent à la bouche, voilà pourquoi l'ai voulu bien traiter. C'est pour les débrissés, ce me semble, qu'il faut avoir des attentions; l'humanité, la charité, nous le disent.*"

Eugénie, lucrul e de la sine înțeles, concepe fericirea de a mînca șuncă, în spiritul pastorului de la Grünau. Dacă nu face elogiul apei, salută candoarea zăpezii, detestînd de asemeni lutul. Neaua e materia ei plastică, marmura fragilă

„*J'aime la neige, cette blanche vue a quelque chose de céleste La boue, la terre nue me déplaisent, m'attristent; aujourd'hui je n'aper-*

[1] Eugénie de Guérin, *Journal et fragments*, publiés par G. S. Trebutien, Trente-quatrième ed., Paris, Didier, 1880.

çois que la trace des chemins et les pieds des petits oiseaux. Tout légèrement qu'ils se posent, ils laissent leurs petites traces qui font mille figures sur la neige. C'est joli à voir ces petites pattes rouges comme des crayons de corail qui les dessinent."

Acesta e un fel de materialism grațios, de eră alexandrină. E adevărat, misticismul se învîrtește noros în jurul Eugeniei, care, făcîndu-și o baie fierbinte la picioare, seara, crede a avea un *avant-goût* de iad :

„...*Dans cette eau un peu brûlante, je pense aux martyrs, à ce que c'était que ces bains de poix, d'huile, d'eau bouillante où on les plongeait.*"

Avînd un cîine bolnav, pe Bijou, se gîndește chiar dacă miracolul n'ar opera și în direcția animalelor. Și fiindcă Bijou o lingea pe picioare și punea labele de dinainte pe mîna ei, îi taie, după moarte, aceste labe, ca o amintire. Gestul acesta e mai de grabă păgîn, un fetișism care identifică o noțiune morală într-un organ disociat de întreg. Și mai ales, Eugénie, lucrurile trebuie spuse pe adevăratul nume, a fost nevoită să facă, desigur, oribilul gest de a reteza cu satîrul labele nefericitului cîine, fie și mort. Dacă centaurii cîntați de fratesău, Maurice, ar fi existat în apele Franței, Eugénie ar fi fost în stare să îngenunche pentru sănătatea lui Chiron și apoi să-i reteze capul pentru a păstra măcar masca bărboasă a înțeleptei fiare. Întîmplare semnificativă, determinînd respectul de animal al Eugeniei, șoarecii îi mănîncă caietul de notații zilnice.

*

De este vorba de conubiu între oameni și demoni, găsim o materie bogată în literatura clasicei Chine. Eugénie se întreba dacă Bijou are suflet. După chinezi, totul e însuflețit, animale, plante, apă, nori, și distanța între regnuri e așa de mică încît căsătoria între om și orice altă speță e posibilă. Tînărul Sang Ce-min (după o istorie din colecția *Liao Ciai Cih Yi*) e vizitat pe rînd, noaptea, de două fete foarte în-

datoritoare și din cauza asta și geloase. Una se chiamă Li și are mîinile reci ca ghiața, ceea ce ea explică a se datora faptului că a trecut prin ger și vînt. La cîntatul cocoșului se mistuie. Ea lasă lui Siang un pantof și de cîte ori acesta îl ia în mînă vine îndată. A doua fată se numește Lien-hsiang despre care Li pretinde că e o „vulpoaică", un demon de fapt, reclamîndu-se de la amîndouă spețele. Întîlnindu-se la căpătîiul tînărului cam istovit de atîta dragoste, cele două fete își mărturisesc identitatea. Lien-hsiang este într-adevăr o „vulpoaică", însă nu dintre cele pernicioase. Cînd moare, după nașterea unui prunc, lasă pe pat cadavrul unei vulpi. Li este o strigoaică, fata moartă a unui sub-prefect, și fiindcă murise nelumită (*„ca un vierme de mătase"*) caută a se uni cu un om viu. Mai pe urmă intră în trupul unei fete moarte de curînd, revenind la viața corporală.

Întîlnim și undina. Tînărul Ma Ciun, mergînd la Tîrgul de mare în mijlocul Oceanului, în fundul căruia e condus de prințul Tung-ji la Regele balaurilor. Acesta îi dă de nevastă pe fata lui. Palatul prințesei spre care ginerele merge pe cal de mare are chip de pom cu ciorchini de flori, ce, căzînd jos, sună asemenei unor clopoței. Lui Ma Ciun i se face dor de părinți și poftește pe nevastă acasă la el, pe pămînt. Aceasta îi răspunde ca Luceafărul eminescian : *„Drumul nemuritorilor nu este ca drumul oamenilor, de aceea nu pot să te urmez..."* Însă îi îngăduie să plece, rugîndu-l a nu se însura, ci a-și lua numai țiitoare, și mai tîrziu îi trimite din apă pe o insulă cei doi copii pe care i-a născut.

Yu-țung ia de nevastă o cioară. Lucrurile se întîmpla astfel. Ajungînd înfometat la templul lui Wu-Wang, zeul ocrotitor al ciorilor, un om îl ia de braț și-l duce în fața zeului, vestind că s-a făcut un loc liber printre Hainele-negre. Yu-țung primește o astfel de nevastă, tot volatilă, pe Ciu-cing. Rănit de un soldat, se redeșteaptă în templu ca după un vis, foarte vătămat. Totuși se reîntîlnește cu nevasta-sa, cioara, de la care capătă haină neagră. De cîte ori o pune pe el, redevine pasăre și poate să zboare la iubita lui Ciu-cing.

Onorabilul Huang din Ciao-Ciu, amator de bujori, atrage prin stihuri pictate cu pensula pe scoarța pomilor, o fată îm-

brăcată în alb care umblă printre flori și se chiamă Hsiang Yii. De fapt ea nu era decît un bujor alb. Huang își dă seama de asta, atunci cînd un oarecine o scoate din pămînt cu rădăcină cu tot. Hsing-Yii se ofilește, totuși zeul florilor îngăduie ca ea să învieze. Fata apare pe locul ei în chip de plantă tînără în creștere. Cînd moare, Huang se preface și el în floare [1]. Ce spun toate acestea ? Omul tinde să priceapă, printr-o autoanaliză biologică mai largă, senzațiile vieții, reduse, animale și vegetale. [2]

[1] *Chinesische Geister-und Liebes Geschichten* [h. gegeben s. Martin Buber] Frankfurt a. M., Rütten u. Loening, 1922.

[2] Vegetația chineză (după poezie) e cam năzdrăvană. Plopul tremurător rîde cu hohote de ceilalți pomi, un anume pin, cînd îi faci knix, îți răspunde printr-o politicoasă reverență, Cfr. *Chinesische Gedichte*, deutsch v. Adolf Seubert. Leipzig, Reclams U.—B., no. 738.

Utopia lui Baudelaire

Că Baudelaire este un poet pur, a cărui poezie trăiește autonom, în afară de secol, este un adevăr indiscutabil. Despre această poezie esențială, care trebuie contemplată și retrăită, nu voi vorbi aci. Altceva voesc a sublinia. Foarte mulți, fiind vorba de Baudelaire, se gîndesc la Poezia cu P mare, adică la un abur al cărui punct de emanație e necunoscut. Vreau să înlătur orice echivoc. N-aș cere niciodată unui poet să versifice un program și o concepție de viață, impuse din afară, precum n-aș respinge poezia cui se situiază în afara viziunii mele despre lume. Dar cred că este o susceptibilitate, la fel de nelegitimă, și infirmată de istoria literară, aceea de a refuza orice ligament între opera de artă și existența civică a artistului.

Văzută în bloc, poezia lui Baudelaire este jurnalul unei poziții față de contemporani, clar și foarte adesea emfatic oratoric. Baudelaire e un romantic, abătut între real și ideal, un om care prin urmare își caută refugiul în utopie. Puteam să zic mai banal „lumea visurilor", „lumea poeziei", dar nu era exact, pentru că Baudelaire spre deosebire de alți respingători ai prezentului își construește o lume posibilă, arhitectonic și plastic. El e un imitator declarat al lui Dante (cum va fi pe linia lui la noi Macedonski), un artist care pune ordine în univers din empireu și pînă în fundul infernului. Faptul pentru care Baudelaire nu e îndeajuns de asimilat în Franța este spiritul lui sistematic de construcție. Adesea el face aluzii la clasicism, însă clasicismul lui e cel al Renașterii.

Ca și în Renaștere centrul cosmic al poeziei baudelairiene îl constituie arteficele, Poetul. Evident, se va cînta inadaptabilitatea geniului, la planul terestru :

Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Însă nu se va insista asupra tragediei geniului ci asupra capacității lui de a merge la esențe și de a construi. Geniul e acela

— Qui plane sur la vie et comprend
sans effort
Le langage des fleurs et des choses
muettes !

care intră în templul viu al naturii și descoperă corespondențele intime, și mai cu seamă cel care înfăptuește Frumusețea.

În noțiunea de Frumusețe, Baudelaire polemizează cu timpul lui văzut ca eră a filistinilor, pe care sare în ochi că vrea să-i epateze și chiar să-i îngrozească. Însă în poza satanică a poetului se ascunde o năzuință serioasă. Baudelaire are silă de „*ces beautés de vignettes*" de frumusețile mărunte în stilul Gavarni „*poète des chloroses*". Asupra sensului Frumosului nu era fixat, căci se întreba asupra originei —

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres ?

evocîndu-l atît în aspecte infernale cît și în splendori paradisiace. Odată vede Frumusețea static, grecește *(Je hais le mouvement qui déplace les lignes)*, altă dată în modul dinamic, titanic, al lui Michelangelo. În negru sau în alb, Baudelaire caută grandiosul, femeia „divin robustă" făcută spre a trona „*sur des lits somptueux*", „*la jeune géante*". „Farurile" lui artistice sînt Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Goya, Delacroix, creatori de universuri plastice vaste iar perspectivele sale sînt lipsite de orice limitare geografică :

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde ou que la Chine ?

În acest paradis intră și femeia de coloare și peisajul Oceaniei :

Une île paresseuse ou la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'oeil par sa franchise étonne.

În *Tableaux parisiens* Baudelaire a cîntat în fond mizeria inestetică a unei civilizații fără „idee", sau în care ideea s-a împotmolit în noroi :

Une Idée, une Forme, un Être
Parti de l'azur et tombé
Dans un Styx bourbeux et plombé
Où nul oeil du Ciel ne pénètre. [1]

Și din mizeria pluvioasă a unei cetăți filistine cu bătrîni și bătrîne, cu orbi, oameni în cîrji, anemici și prostituate, Baudelaire visează o cetate mirifică, un superb palat colectiv, care este Parisul lui himeric ieșit din capul unui singur arhitect genial :

De ce terrible paysage,
Que jamais oeil mortel n'en vit
Ce matin encore l'image.
Vague et lointaine, me ravit.

Somnul e plin de miracole !
Printr-un capriciu al meu,
Izgonisem din aceste priveliști
Vegetalul neregulat

Și pictor mîndru de geniul meu,
Gustam în acest tablou
Amețitoarea monotonie
A metalului, a marmorei și a apei

Babel de scări și de arcade,
Era un palat infinit,
Plin de bazine și de cascade
Căzînd în aur mat sau brun :

Și cataracte grele
Ca niște perdele de cristal,
Se prăvăleau luîndu-ți ochii
Pe ziduri de metal

[1] În realitate versurile aparțin ciclului „*Spleen et Idéal*" și reprezintă începutul poemului *L'irrémediable*. (N. ed.)

Lacurile calme erau înconjurate
Nu de arbori ci de colonade,
Și în ele naiade gigantice
Se oglindeau ca niște femei

Baudelaire se vedea în „viața anterioară" trăind în același mediu imens arhitectonic :

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux.

Prin urmare pe lîngă Baudelaire liricul, există un Baudelaire viitorist, vizionar al unei lumi noi cu peisajul, arhitectura și umanitatea ei, un arteficer cu ochiu geometric care protestează împotriva amorfității secolului său.

Nora și feminismul

Cunoscutul umorist italian Alfredo Panzini, anti-feminist înverșunat, cita cuvintele Norei, într-una din schițele sale *Macaroane cu sardele,* ca fiind semnalul feminismului de azi. Nu sînt mulți ani de cînd un mare poet străin spunea printr-o eroină a sa aceste cuvinte : „Eu nu știu (soția vorbește soțului) cine din noi doi are mai multă dreptate, dar știu că adevărul tău nu e adevărul meu ; și acum că știu asta, nu pot să te mai urmez. Fiecare din noi să-și croiască o cale proprie." Lumea a aplaudat la aceste cuvinte ; dar ele au însemnat începutul marei revoluții în care trăim astăzi. Desigur, femeia are o mare personalitate dar ea e înspăimîntător de incompatibilă cu căsătoria. Una din cele două personalități trebuie să se sacrifice... Întîmplător deci Nora este o feministă, care își cere drepturile la o educație pe bază de libertate și în consecință responsabilitatea. Dar a scoborî drama reducînd-o la un conflict simplu de opinii sociologice. Poate că *Nora* este cea mai ibseniană dramă, cuprinzînd în sine toate aspectele concepției și meșteșugului literar al dramaturgului scandinav. Mai tare și mai adînc este în fond conflictul dintre sexe : îndoita înțelegere a vieții ce derivă din două moduri de adaptare felurite. Ca atare, antinomia nu urmărește o soluție ci numai artistica prezentare a unei dualități insolubile. Sufletul lui Helmer gravitează către o singură finalitate : siguranța și stabilitatea în viață. El e prevederea virilă, conștiința obiectivă ce acționează condusă de cauze finale. Nora însă e mînată de o singură preocupare : să-și conserve bărbatul și să-și îndeplinească indirect rostul sexului său. Ea n-are decît o logică : aceea a pasiunii în care nu intră nici un element de luciditate. Aci stă drama primitivă, umană, ireductibilă. Nici un interes de natură ideologică nu întunecă la reprezentare adevărata luptă înlocuind-o cu o discuție, față de care să trebuiască a lua o atitudine. Căci cine are dreptate ? Helmer sau Nora ? Evident,

amîndoi. Helmer este nesuferit de lucid, de protector şi de egoist. El nu cere decît dragoste şi măsură şi nu are generozitatea nici unui act necumpătat. El osîndeşte pe aceea care prin sacrificiul liniştei îi salvase viaţa. Şi totuşi lipsa lui de idealism e o formă mai înaltă de adaptare. Helmer are instinctul egoist al speţei şi, desigur că, teoreticeşte, ar fi admis mai de grabă moartea proprie decît moartea civilă a familiei sale. Ca atare, Helmer, cu laşităţile sale conservative, este fără discuţie simpatic. Dar cu toată uşurinţa, ce poate prăbuşi o trudă îndelungă a omului, Nora este iarăşi o creatură suavă şi simpatică. E periculoasă, inconştientă şi uşuratecă, dar e însufleţită de o pasiune oarbă, capabilă de mari delicte salvatoare. Lumea văzută cu ochiul lui Helmer este burgheză şi monotonă, cea văzută de ochiul Norei este ideală, dar periculos de puerilă. Helmer şi Nora nu se opun dar pentru a se respinge ci pentru a se determina, completîndu-se. În acest chip conflictul final nu este o artificială războire de concepţii ci pur şi simplu o formă de revoltă a demnităţii jignite. Helmer nu înţelege pe Nora. Nu pricepe că alături de felul său de a privi viaţa, este legitim şi necesar acela ideal al Norei. El doreşte feminin numai trupul, judecata Norei o vrea însă masculină. Nora nu este o feministă, căci nu cere drepturi virile, ci dimpotrivă o *femeie* care îşi vrea preţuită ca atare contribuţia sa la viaţă. Cînd Helmer va pricepe că uşurătatea Norei era o formă de colaborare prin nevinovăţie şi nesocotită abnegaţie la existenţa comună o va apăra recunoscător în toate erorile ei sublime şi astfel minunea se va întîmpla : Nora ca femeie cere în literatură aceleaşi drepturi ca şi copilul : de a fi preţuită pentru personalitatea ei ca atare, iar nu în măsura, în care poate înlocui pe bărbat. Nora combate feminismul.

Romanul experimental

Cazul lui Émile Zola este un exemplu de ceea ce înseamnă superstiția științei în secolul al XIX-lea la intelectualii de structură semi-culturală. Zola citise *Introduction à l'étude de la médicine expérimentale* de Claude Bernard și avusese inspirația de a transfera în literatură „*la rigueur... scientifique*". Ilustrul fiziologist numea metodă experimentală cercetarea bazată pe provocarea observației ducînd la stabilirea relațiilor ce leagă un fenomen oarecare de antecedentul său. Prea bine, zice Zola, romancierul procedează la fel. Balzac, de pildă, în *Cousine Bette*: „*...il est parti des faits observés puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation...*" Și mai departe: „*...pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'oeuvre*". Asta e adevărat, într-un sens. Pentru a-și defini personajul ca tip, romancierul îl pune în cît mai multe situații ipotetice, epuizîndu-l. Zola înțelege altfel „metoda științifică". Romancierul experimental desvălue determinismul, ținta fiindu-i „*posséder le mécanisme des manifestations intelectuelles et sensuelles, telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue*". Deci scriitorul studiază, explică și în cele din urmă remediază, intervenind în cursul naturii. Căci „*le jour où nous*

tiendrons le mécanisme de cette passion, on pourra la traiter et la réduire, ou tout au moins la rendre plus inoffensive possible". Ştiinţa experimentală, prin definiţie, conduce la coerciţiunea naturii şi cine cunoaşte cauzele degenerescenţei o poate eluda. Înlăturînd alcoolismul ai exclus şi urmările lui. Meliorismul este corolarul metodei ştiinţifice. „*Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes. En un mot nous travaillons avec tout le siècle à la grande oeuvre qui est la conquête de la nature...*" Zola se jură că nu e vorba deloc de a face predică în roman. „*Un romancier qui éprouve le besoin de s'indigner contre le vice et d'applaudir à la vertu, gâte également les documents qu'il apporte...; ...le romancier naturaliste n'intervient jamais pas plus que le savant.*" Simplul fapt de a cunoaşte relaţiile în natură, te ajută a evita răul. Din metoda ştiinţifică a lui Zola se desprinde o consecinţă deprimantă pentru literatură, de care autorul nu pare a-şi da bine seama. Cînd ai găsit conexiunea faptelor, şi prin ea remediul relelor (căci romancierul este un „*moraliste expérimentateur*") raţiunea de a mai scrie alte romane cu aceeaşi temă cade. Nici un om de ştiinţă nu simte necesitatea de a experimenta la infinit adevărul că acidul sulfuric este corosiv : „*admettez qu'on puisse guérir Hulot ou du moins le contenir et le rendre inoffensif, tout de suite le drame n'a plus de raison d'être, on rétablit l'équilibre, ou pour mieux dire la santé dans le corps social*". Nimeni nu mai cheamă doctorul după ce s-a vindecat şi dacă opera lui Balzac a modificat în bine pe individ prin denunţarea raporturilor sociale, prin însuşi acest succes se perimează. Literaturii îi trebuie o raţiune în sine ca să existe şi de aceea Zola vorbeşte de „*expresia personală*" şi defineşte opera literară ca „*un coin de la nature vu à travers un tempérament*". Dar asta nu-i de ajuns, deoarece se reduce literatura la o simplă contribuţie formală, pe un fond perisabil.

După Zola misiunea romancierului naturalist este „*le retour à la nature*", „*remplacer les abstractions par des réalités*" (i s-a observat că astea sînt adevăruri vechi de cînd lumea). Romancierul nu inventează tipuri, aduce „*le plus possible de documents humains, présentés dans leur ordre logique*", cu alte cuvinte vine cu contingența fenomenelor (ergo : nu autenticul îl interesează ci interpretarea lui). Zola amestecă noțiunile : detestă imaginația care „*n'est plus la qualité maîtresse du romancier*". De acum încolo, după el, a elogia pe romancier înseamnă a spune : „*Il a le sens du réel*". Ce e realul ? Nu înregistrarea fenomenului, ci tocmai ceea ce Zola abhoră, abstracțiunea, „*l'homme... abstraction intellectuelle*" „*le comment des choses*". Opera se face „proces-verbal" și romancierul „*n'est plus qu'un greffier*" (iar contradicție, pentru că grefierul notează fără să interpreteze), descripția devine un procedeu impropriu : „*...nous ne noterons pas un seul phénomène... sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu*". „*Décrire n'est plus notre but ; nous voulons simplement compléter et déterminer.*"

Naturalismul pe care Zola îl confundă cu realismul stă pe o eroare capitală, ascunsă într-o producere de termeni aparent rezonabili, însă cu înțeles vițiat. Un scriitor într-adevăr descrie „realitatea" nu fenomenele izolate, adică o percepție superioară. Interpretarea e o construcție „*le vrai*" însemnînd „*le vraisemblable*", imaginația fiind totul. A sublinia relațiile între fenomene este de prisos și degenerează în operație didactică. O ficțiune puternică, reală ca atare, dă putință intelectului să stabilească toate raporturile posibile. Dar atunci, se va zice, pentru ce este nevoie de a imagina oameni cînd avem destule documente la îndemînă ? Pentru simplul motiv că natura ne oferă mărturii impure. Nu există fier, aramă, argint în stare genuină, întîlnim minereuri și compuși. Nu întîlnim de asemeni în societatea curentă nici pe Goriot, nici pe Cousin Pons, încît clasificația întîmpină dificultăți. Scriitorul concurează natura, propunînd pentru observație morală o umanitate mai bine formulată decît aceea documentară. În acest

înţeles orice mare romancier face operă experimentală, în proporţie directă cu imaginaţia sa realistă. „Metoda ştiinţifică" în literatură produce rezultate meschine. Pentru generalizarea psihologică, vom consulta cu mai mult folos opera savanţilor psihiatri dispensîndu-ne de ştiinţa de amator a lui Zola. Invers însă, psihologul ca om de ştiinţă recunoaşte insuficienţa materialului oferit de natură şi foarte adesea recurge la intuiţia artistică, luînd ca piese de anatomie creaţiile marilor romancieri, mai „*reale*" decît documentele autentice [1].

[1] Émile Zola, *Le roman expérimental*. Sixième édition. Paris, Charpentier, 1887.

Italo Svevo

Romanul, mai mult ca oricare alt gen, fixează etapele sufletului universal în necontenită devenire. Fără ca să fie un produs al cugetării metafizice, putem vedea în aceasta din urmă un indice al evoluției conștiinței literare. Astfel romantismul cu toate derivatele sale s-a formulat în subiectivismul postkantian evoluat pînă la recentul voluntarism justificînd în *erou* posibilitatea intervenirii conștiinței creatoare de eveniment în lumea obiectivă.

Toată literatura științifică de pînă mai deunăzi își găsește indicele în hegelianism a cărui ultimă expresie o aflăm în Croce, în convingerea, deci, că înșiruirea fenomenelor urmează un ritm logic, inteligibil. Înțelegem deci prin această analiză verificarea unui raport științific care desigur anula valoarea individualului. De aceea manualele de psihologie abundă de exemplificări scoase din romane.

Progresele psihologiei experimentale, de clinică, au avut asupra lteraturii numai un efect tehnic. Oricum condiția unei bune observații era descoperirea și în domeniul psihic a ordinei universale a fenomenelor. Azi asistăm la o nouă evoluție a unghiului observației literare, a cărui formulare o găsim în cei doi mari cugetători contemporani H. Bergson și Giovanni Gentile.

Sufletul uman nu începe cu percepția, fenomen obiectiv, fix și spațial. Umanitatea stă în noțiunea de timp, în memorie. Pe de altă parte anecdota, istoria nu e o realitate în sine ci un produs al creației necontenite. Trăesc atît trecut și atîta viață sufletească cîtă pot crea mereu în prezent.

De aici rezultă firește că personalitatea individuală e în raport direct cu facultatea amintirii și cu aceea a sintezii în prezent. Din acest unghi de vedere al trecutului în funcție de prezent și al personalității în funcție de memorie a răsărit literatura lui Marcel Proust. Privim viața ca desenul unei co-

onade răsfrînte în apă. În locul caracterelor simetrice verosimile, bănuim existența unei lumi obiective în consecvența atitudinei personale. Descripției îi ia locul memorialul.

La coscienza di Zeno este din punct de vedere al noutății pentru Italia, un roman ce trebuie salutat. Pentru prima oară în Italia romanul se înfățișează analitic fără poezie și fără filosofism. Căci deși Pirandello ca prozator e reprezentantul unui curent nou, literatura lui e mai de grabă înfrumusețarea prin fantezie a unei cugetări de esență metafizică.

Pășind spre bătrînețe Zeno Cosini spre a se vindeca de unele tulburări neurastenice își face după recomandarea medicului, o amănunțită psiho-analiză. În lumina conștiinței trecutul retrăiește priceput retrospectiv și trăgînd după sine în prezent ceea ce a putut scăpa de naufragiul uitării : copilăria, iubirea, căsătoria, primele trădări sînt astfel descompuse în realitatea lor internă.

La coscienza di Zeno. Problema centrală a romanului o formează însă antagonismul dintre conștiința practică a individului și sugestiile din afară. Unde încetează impresiile și unde începe personalitatea mea ? Care este limita dintre conștiința nealterată și autominciună ? Între acești doi termeni sufletul eroului se împleticește în căutarea unei discipline interne. Fumător pasionat pînă la viţiu luptă cu sine însuși spre a se desbăra. Dar împotriva acestei veleități etice formulate zilnic prin însemnarea U.S. (ultima țigare) găsește totdeauna sofismul convingător. Îndrăgostit de soție o înșeală totuși mereu cu făgăduiala de a o face pentru ultima dată. Conștiința se minte pe ea însăși împăcînd sentimentele contradictorii. Deși sănătos și compătimit în chip prefăcut de un prieten șchiop, Zeno se înduioșează de propria-i nefericire conștient fictivă și șchiopătează mult timp parodiindu-se pe sine. Vrînd să-și înșele amanta pretextează uitarea în buzunar a cheii de la casa din care lipsea soția. Deși cheia era din altă parte Zeno e pe punctul de a crede sigur că luase cu el o chee autentică. Femeia pe care ar vrea-o de soție îl respinge. Fiindcă însă familia fetei bănuiește pe nedrept că ar iubi pe o altă soră mai urîtă, Zeno se lasă învins de această descoperire ca de o realitate internă. Conștiința eroului e un epifenomen. Sufletul lui este invadat de impresiile din afară din mijlocul cărora se lămu-

reşte pe măsură ce se fixează în memorie. Ada, actuala lui cumnată, se îndrăgosteşte de memoria soţului său pe care îl urîse în viaţă. Zeno sub puterea amintirii caută din nou iubirea acesteia, pe care o ceruse infructuos în căsătorie pe vremuri, deşi acum admiraţia pentru ea scăzuse de cînd boala îi răpise frumuseţea.

Zeno se vindecă de neurastenie căpătînd convingerea că boala este un fenomen al vieţii şi un agent al selecţiei naturale. De cîte ori inteligenţa intervine în cursul normal al fenomenelor interne, deci, ea nu reuşeşte decît să-i răpească spontaneitatea.

Acest roman al conştiinţei spectator este scris în stil sobru şi nepoetic potrivit analizei minuţioase. Dacă lucrul acesta este oarecum surprinzător pentru un autor italian, lămurirea o putem găsi în ambientul septentrional (Trieste) din care scrierea a răsărit.

Anti-crocianism

Teoria estetică a lui Croce n-a dat, cum ar fi fost de așteptat și o direcție critică apreciabilă. Criticii Italiei de la Francesco de Sanctis încoace sînt mediocri. Ei nu știu deosebi critica de istoria literară, estetica aplicată de filozofie, critica literară de literatură. Dacă înainte de Croce activitatea valorificatoare se integra în istorie și retorică astăzi ea intră în domeniul purei speculații estetice. Toată lumea are păreri asupra naturii fenomenului estetic, orice critic are un sistem. Un astfel de sistem ne înfățișează sub formă schematică *Dusi* în *Giornale storico della leteratura italiana* (1926).

Francesco de Sanctis spusese într-un loc vorbind de opera de artă *(Saggio critico sul Petrarca,* Napoli, Morano, 1869, pp. 133—34) : „Ai în fața ta poezia cu adevărat mare cînd reflexiunea produce un concept general care filfîie prin toată compunerea fără să-l poți prinde nicăeri, întocmai ca o făclie ce luminează la mari depărtări, îi vezi lumina, dar pe ea n-o vezi. Nu reiese de aci că poezia este o urzeală de reflecțiuni ci *este reprezentarea unui fenomen, a unei stări sufletești, al căror înțeles, poetul care-l știe îl lasă să se întrevadă.*"

Această putință a artei de a exprima și activitatea noastră intelectuală este negată de B. Croce, pentru care arta este expresie pură a sentimentului. Ceea ce vrea D. este tocmai de a dovedi că nu lipsa totală a elementului conoscitiv și a gîndirii este esența artei ci altceva. (Croce însă nu elimină cugetarea, dar o admite strecurată, distrusă în simbol, topită ca o bucățică de zahăr într-un pahar cu apă.)

La baza operei de artă stă reprezentarea care nu este nici *concept,* dar nici localizare individuală. *Reprezentarea artistică trecînd cu vederea individualul* păstrează numai concreteța.

Cutare trandafir dintr-o poezie nu este nici noțiune dar nici un obiect real ci o concretă existînd independent. Însuși-

rea de căpetenie a acestor reprezentări este de a fi „exaltative", adică de a intra în acorduri noui, în nexuri artistice concrete care să le strîngă pe toate într-o nouă lumină. Această lumină le-o dă directiva artistică adică înțelesul sufletesc ascuns al operei, care este *implicit în chip concret* deși noi îl putem abstrage pentru înțelegere și pe cale noțională.

Așadar formele vieții, nu numai sentimentul, se exprimă în poezie mulțumită acordului pe care ideea directivă îl stabilește între reprezentările exaltative, care adică exaltă, fac evidente feluritele stări pe cale concretă. În chipul acesta activitatea înaltă sufletească poate forma obiectul artei întrucît va organiza o sinteză concretă în care se va cuprinde implicit. Conceptul nu este nici explicat adică *analizat logicește, nici acoperit adică tratat simbolic și sugerat pe cale sensibilă.* Tot astfel însă este exclusă din artă istoria, biografia fiindcă conținutul obiectiv, individual din reprezentare ne e indiferent, interesîndu-ne numai elementul concret. Astfel crede autorul să pună pe calea cea bună critica italiană primejduită de Croce și să reînlesnească priceperea artistică a unor mari scriitori ca Dante și Manzoni care exprimă mai mult decît simple sentimente.

Rubén Darío

Tot în biblioteca lui Ion Pillat am putut consulta nouă volume din opera lui Rubén Darío : *Azul, Los raros, Cantos de vida y esperanza, Prosas profanas, Poema del otoño, Canto a la Argentina, Lira póstuma, El viaje a Nicaragua e historia de mis libros, Antología poética.* Sînt de fapt cele mai importante și lipsește dintre cele esențiale *El Canto Errante*, care însă e larg reprezentat în *Antologia* amintită. Opera lui Darío, foarte citită în lumea de limbă hispanică, a fost des reeditată și o bibliotecă Rubén Darío tipărea în Spania *Las obras completas* din care prospectele numără 25 de volume. Rubén Darío (Félix Rubén Garcia Sarmiento) s-a născut în 1867 la Metopa (Nicaragua) și a murit în Leon din Nicaragua în 1916. Este dar un tropical.

Sub numele lui ebraico-persan se ascunde o figură dură, pătrată, aproape mongolică, însă cu ochi blînzi. Poetul însuși admite că tipul indigen (existent alături de o rasă, persistent spaniolă) are foarte mult aspect aztec. Pe Rubén Darío l-a semnalat în Europa, în 1888, Juan Valera, autor al unei excelente nuvele *Pepita Jiménez,* de care am vorbit în *Impresii,* academician și scriitor reputat. El remarca *galicismul mental* al lui Darío. Într-adevăr Rubén Darío trece drept un francizant și încă și mai mult, un cosmopolit.

Însă cînd publica *Azul* se afla în Chile și nu cunoștea Europa și nici măcar bine limba franceză, mentorul lui fiind Catulle Mendès în traducere. Abia începuse a cunoaște pe parnasieni. Apoi va vedea internaționalul Buenos Aires, New York-ul, Parisul, Madridul și va avea cu scrisul simbolist foarte largi frecventări. În *Los raros* numărăm coloanele templului său : Paul Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Léon Bloy, Jean Moréas, Rachilde, Laurent Tailhade, contele de Lautréamont, Paul Adam. (Eseurile sînt mai mult ale unui entuziast decît ale unui critic.) Trebuie adăugat printre divinitățile adorate

V. Hugo. Rubén Darío este de altfel un mare cunoscător de literatură universală și momentul lui e cam acela al lui D'Annunzio.

Se poate ca Spaniolii să exagereze francizarea lui Rubén Dario. Nu este nici o îndoială, desigur, că el se îndreaptă spre Franța ca spre o „patrie universală", că nu caută vreun specific (deși e foarte sensibil la nuanța hispanică a Americii lui), că împrumută foarte multe decoruri de *Fêtes galantes*, parcuri franceze, lebede,păuni, centauri, Pierroți. Dar din aceste elemente își face un punct cardinal propriu care e un clasicism crepuscular la linia Cancerului („Intenția mea a fost să-mi fac din suflet o stea, o fîntînă sonoră, cu oroarea de literatură și nebun de crepuscul și de aurora"). V. Hugo îl fascinează fiindcă vede gigantic iar Rubén Darío tratează ornamentele simboliste continental, cu o ardență insolită. Este vădit că Nicaragua lui îi apare idilică iar Europa și restul lumii, himerice. Coloanele eline și centaurii lui nu mai sînt simple amănunte neo-clasice ci vestigii venerabile aduse cu transatlanticul. Aș adăuga că sîngele lui Darío e mai fierbinte decît cel francez și în artă îl alătur de D'Annunzio iar ochiul lui mai fantastic barrochist și prin asta îl pun în linia lui Góngora. În sentimentul dimensiunii continentului său, în ciuda diferențelor vaste de spirit, e la nivelul lui Whitman.

În perspectiva de mai sus trebuie citit Darío, filosof liric de Renaștere, cu un ușor pesimism, calcinat de soare. El își chiamă iubita, primăvara, în marea pădure tropicală, care e „templul nostru" inundat de miresme sub stejarii „robuști, înalți, superbi", în cîntecul greerului. Prin pădurea estivală, cînd soarele e o imensă vîlvătaie, și prin frunziș saltă cangurul, apare exotic, prințul de Wales vînînd în păduri „cu multa lui servitorime și cu cîinii lui de cea mai fină rasă". Iarna marele Andes își ridică în imensul azur piscul înzăpezit. Vasul cu jăratic, asemeni unui lighian etrusc, plin cu cenușe, lucește de topaze, rubine și ametiste.

Pe măsură ce înaintăm în timp, poezia lui Rubén Darío devine mai aparent verlainiană, dar cu diformațiile de mai sus. Viorii i se preferă un instrument major : violoncelul, marchizei din secolul XVIII mongola, chineza, japoneza.

Iubește-mă japoneză,
antică, neștiutoare de națiunile
occidentale, ca o prințesă
cu pupilele pline de viziuni,
care încă ignoră în sacrul Kioto,
în cămăruța ei de argint cizelat
decorată ca o crisantemă sau ca un lotus,
civilizația Yamagata.

Poetul se întoarce dar pe drumurile lui Th. Gautier, însă mărite. O prințesă stă tristă într-o grădină „pe care o populează triumful păunilor regali". Olimpica lebădă de zăpadă cu agata ciocului își purifică aripa eucaristic în apă și deschide la soare un evantai cast. Ea are forma unui braț de liră, a unei toarte de amforă, gîtul ei e o proră ideală. Poetul e inepuizabil în metafore pentru ideea de lebădă. Vin apoi centaurii, enormi, aspri, hirsuți ori imberbi, adunați într-un colocviu. Pe plajă găsește obișnuita scoică, însă de aur, masivă, brodată cu perle, scoica pe care a atins-o cu mîinile ei divine Europa pe cînd străbătea undele pe spatele taurului ceresc. „Am dus la buze scoica sonoră și am stîrnit ecoul trîmbițelor marine, am apropiat-o de ureche și minele albastre mi-au povestit cu glas scăzut secretele lor tezaure." Imaginea scoicii o folosește Darío într-o superbă definiție : „Craniul nostru păstrează vibrația pămîntului și soarelui, precum scoica zgomotul mării". Poetul evocă pinii Renașterii în grădinile spaniole, palmierii, cocotierii, crabii cu ilizibila lor slovă pe nisip, vulcanii bătrîni din Nicaragua într-un peisaj de Grecie tropicală. Totul e la o temperatură ridicată : „Sarea mării gîlgîie în vinele noastre, avem sînge de sirene și de tritoni". Chiar tristețea reprezintă o formă de vitalitate : „Într-o zi eram trist, foarte trist, văzînd cum cădea apa unei fîntîni". În *Cîntecul ursilor* răsar fantomele unei faune exterioare tropicului : „Urși negri și catifelați din șoldurile munților, bătrîni călugări ai unei biserici imemoriale". Încheiem cu versurile către Roosevelt, prin care trece un orgoliu hispano-american. Darío recunoaște măreția Statelor Unite. Cînd ele se mișcă un cutremur trece prin vertebrele Anzilor, cînd strigă se aude un urlet de leu. Hugo spusese lui Grant : Stelele sînt ale voastre. Însă

„America noastră" avea poeți pe vremea lui Nezahualcoyotl a cunoscut Atlantida, descrisă de Platon, e țara nobilului Guatemoc, cel care a spus, pe jăratec, „nu stau pe un pat de roze", e fiica Soarelui și *„la América española"*, precum se cade să afle „oamenii cu ochi saxoni și suflet barbar". Iată dar pe poetul *„andaz, cosmopolita"*, devenind exponent al unui naționalism azteco-hiberic.

Ion Pillat arăta un explicabil interes pentru Rubén Daríc din care începuse a traduce, remarcabil (de pildă *Soneto de trece versos).*

Pirandello

Primit întîi cu uimire, apoi cu entuziasm și trepidațiune, Pirandello începe astăzi să provoace rezerve. Fenomen firesc, din care nu se poate deduce nimic asupra valorii în sine a operei. Căci orice deschizător de drum nou este o calamitate pentru contemporanii lui. Pirandello era așa de surprinzător mai ales în Italia încît disperase pe autorii de teatru obișnuit. Timpul și saturația fac acum ceea ce n-a putut face concurența artistică. Teatrul lui rămîne o formă oarecare ce nu elimineză pe celelalte.

În realitate nu există teatru pirandellian în înțelesul unei formule, cum este teatrul clasic, romantic, ideologic sau realist.

Există însă o lume aparte, un conținut specific dramei lui Pirandello. Din acest punct de vedere autorul italian este inimitabil. A-l copia înseamnă a-i fura concepția, *subiectul* său unic, a-l plagia. Căci tot acest teatru se hrănește exclusiv din teoria cunoașterii, din drama percepțiilor relative și multiple în lupta de a prinde realitatea fluentă și fără contur. Simple simboluri ale unei realități ce ne scapă prin instabilitate nouă înșine, ființa noastră socială este un rezultat al percepției altora. Cînd — ca de obicei — lumea externă prinde de la mine alt aspect decît acel comunicat mie însumi de propria-mi conștiință se naște tragedia neînțelegerii. Insolubilă căci amîndouă lumine cred în valoarea — iluzorie — percepției lor. Din acest schopenhauerism trecut prin Bergson, Pirandello și-a scos conflictul său.

Între năzuința de a impune subiectul împotriva fantasmelor altora și încăpățînarea acelora de a se documenta numai după percepția proprie, de altfel singura lor poartă spre lume.

Tutelat de o critică vigilentă și inchizitorie, publicul român n-a putut fi înșelat. Pirandello, acest „beteag al poeziei universale", n-a stîrnit la noi un entuziasm fără control. Și i se tăgăduiește tocmai ceea ce este necesar ca să poată trăi ca

dramaturg — teatralitatea. Vedem în însemnările unei distinse scriitoare publicate în „Roma" în jurul celor *„6 personaggi in cerca d'autore"* un document al receptivității unui public relativ cult.

N-am asistat la acele reprezentații dar aproape contemporan ascultam piesa în Italia, la acel spectacol deschis cu lămuriri utile — *ohimè* — care apoi serveau de ..... ultimei ediții. Ei bine ! ne întrebăm. Lipsește teatralitatea lui Pirandello ? Cum se explică atunci că același conținut banalizat prin reeditare și clarificare critică nu are succes atîta vreme cît autorul scrie proză ? Adevărata însușire a lui Pirandello este talentul dramatic. Nu e nici o legătură între Shaw și autorul italian. Piesele celui dintîi sînt discuții, ale acestuia sînt drame cu un conflict, numai că acest conflict este luat dintr-o lume nouă.

Pentru spectatorul prevenit nu poate fi „ghicitoare". *Sei personaggi* e o piesă de o claritate dezolantă. E tragedia creației estetice în luptă cu materialul extern.

Din adîncimile inconștientului răsare o fantasmă instabilă și ademenitoare. Ea se vrea în chip tiranic expulzată, realizată. Trebuie însă fixată într-o formă în care nu se poate recunoaște. Fantasma nestatornică e strivită de greutatea hainei. Șase ființe s-au lămurit zi de zi, în fantezia artistului legate indisolubil printr-un nex dramatic. Fantasmele se prezintă conștiinței dramatice a autorului și în fața unui eventual personaj artistic, dublă poartă spre lumea obiectivă.

Aci începe drama. Nu este vorba de un conflict între două păreri ci între două energii sau mai bine zis necesități. Necesitatea minții creatoare de a se descărca de fantasmă, de *„incubo"*, patima nebună a personagiilor de a trăi, care crește pe măsură ce drama se desvălue, și nevoia tiranică a actorilor și a publicului de a percepe anecdota întrevăzută, dîndu-i o formă logică, inteligibilă. Căci, alături de antagonismul de pe scenă se naște un nou conflict între spectatorul solidar cu actorii și cele șase personagii.

E generală impresia de nedumerire dar de interes crescînd pe care publicul o are pentru anecdota lor, care însă n-are decît o significație simbolică, putînd fi oricare alta. Teoretic această împrejurare duce la concluzia urmărită de autor : fluiditatea

fantasmei și relativitatea operei scrise. Din punct de vedere dramatic ea stîrnește senzație și nedumerire. Un personagiu moare și învie ză ca orice creație artistică unde eroul ucis la sfîrșit retrăește la infinit cu orice nouă lectură.

Foarte mulți spectatori nu înțeleg, în ciuda oricăror precuvîntări. Puțini, înțelegînd într-o măsură, stăruesc să se întrebe asupra anecdotei celor șase personagii pe care o socotesc ca avînd și ea un rost. Dar nu e nimeni care să nu fi prins violența aproape trivială a conflictului între personagiile dornice de publicitate și actorii intransigenți dar curioși.

Pricepute de puțini în publicul amestecat al sălilor succesul acestor piese în Italia lui Sem Benelli ar fi un fenomen neexplicabil fără un talent dramatic neobișnuit.

De aceea mi se pare că acei care astăzi fac rezerve asupra lui Pirandello își închipuie că într-o nouă pivniță a lui Auerbach că în locul ciorchinului de strugur s-au trezit cu propriul nas în mînă.

Paul Valéry

Nimic mai potrivnic naturii — zice Valéry — decît să vezi lucrurile așa cum sînt *(L'Âme et la danse)*. Lucrurile așa cum sînt se alătură, se limitează, se înlănțuiesc în chipul cel mai riguros și mai muritor. Într-o formă mai poetică și mai confuză Valéry profesează un bergsonism estetic. *Ceea ce este* nu e lucrul în sine ci fenomenul, produsul activității raționale a spiritului, care în fond e de natură practică. Omul taie din realitate, a cărei esență e devenirea, ceea ce îi este imediat util, limitînd și definind. A cunoaște nu înseamnă a stabili relații și a abstrage ci a căuta să pătrunzi în însăși substanța care este devenire perpetuă și insesizabilă. A cunoaște înseamnă să nu fii ceea ce este, să introduci în natură principiul erorilor nelimitate și a minunilor fără număr. Scăpat din rețeaua noțiunilor care fărîmă și ne îndepărtează realitatea, eul nostru devine el însuși parte din natură și mijloc de adîncire a esenței. Închide ochii asupra existenței (în termeni logici) spre a te face mai asemănător substanței sale. Adîncindu-și esența, dincolo de limită și abstracție, omul participă la ceea ce vede și ceea ce pipăe : el devine piatră sau copac, el intră în corespondență cu natura, iar cînd cade în reverie sau în somnul nedefinit, reproduce în sine natura, făcîndu-se nisipuri sau nori.

Așadar, ceea ce ne apropie mai mult de lucrul în sine este visul, fantasma internă, jocul pur al imaginilor răsărite din inconștient. Separînd formele spiritului de faptul extern (adică de percepția clară analizabilă) printr-un simplu joc al hazardului putem creea în noi obiecte inconcevabile dar uneori în concordanță cu însăși realitatea. Artele pure sînt muzica și arhitectura, produse exclusive ale visului, cu adîncă semnificație umană dar fără prototip extern. În consecință Valéry disociază poezia ca muzicalitate pură, de orice obiect, de orice element inteligibil. „Principalele personagii ale unui poem sînt

totdeauna armonia și vigoarea versului." „Se poate chiar întîmpla ca faptul de a spune bine să nu seducă prin sine însuși." În chip firesc se repudiază deci poezia filozofică (Alfred de Vigny, Leconte de Lisle, etc.). Ar însemna — zice Valéry — să uiți că scopul celui care speculează e de a creea o noțiune, adică o putere și un instrument de putere, în vreme ce poetul modern încearcă să producă o stare, etc.

Cu asemenea frumoase teorii, ne-am aștepta ca Valéry să fie poetul inefabilului, al muzicalității simbolice, al visului creator de fantasme justificabile prin propria existență. În mare parte el este nu creator de poezie pură ci poetul poeziei pure. Discursiv și retoric, studiat și clasic (într-o formă decadentă ce poate aminti pe André Chénier) poezia sa tratează în versuri materia celor două volume de proză *(Eupalinos* și *Variété)* trezind curiozități și necesități teoretice.

„Aurore". Ideile aruncă asupra materiei informe a spiritului o rețea de îngrădiri și de pregătiri practice :

Regarde ce que nous fîmes :
Nous avons sur tes abîmes
Tendu nos fils primitifs,
Et pris la nature nue
Dans une trame ténue
De tremblants préparatifs...

Rupînd pînza lor, Eul se adîncește în ființa haotică a subconștientului, prelungire a universului :

Leur toile spirituelle,
Je la brise, et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant.
Être !... Universelle oreille ! etc.

Aceeași idee în *„Air de Sémiramis"* :

Remonte aux vrais regards ! Tire-toi de tes ombres,
E comme du nageur, dans le plein de la mer,
Le talon tout puissant l'expulse des eaux sombres,
Toi, frappe au fond de l'être ! Interpelle ta chair.

Tot căutarea esenței în adîncimile Eului e simbolizată și în „*Narcisse*" :

Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt,
Où la puissance échappe à ses formes suprêmes...
L'âme, l'âme aux jeux noirs, touche aux ténèbres mêmes,
Elle se fait immense et ne rencontre rien...

În „*Poésie*" găsim însăși definiția poeziei pure a muzicalității devenirii, neîntrerupte încă de activitatea inteligibilă :

Je touchais à la nuit pure,
Je ne savais plus mourir,
Car un fleuve sans coupure
Ne semblait me parcourir...

În „*La Pythie*", Profetesei care se plînge de pierderea personalității sub tirania divinității, îi răspunde Cerul definind în glasul profetic, ilogic, răsunetul Universalității :

Voici parler une Sagesse
Et sonner cette auguste Voix
Qui se connaît quand elle sonne
N'être plus la voix de personne
Tant que des ondes et des bois !

Creațiunea este Unitate limitată în multiplicitate, devenită univers.

Dieu lui-même a rompu l'obstacle
De sa parfaite éternité ;
Il se fit Celui qui dissipe
En conséquences, son Principe,
En étoiles, son Unité !

Șarpele, principiul răului, este visul, tentația inefabilului, încercarea de a prinde într-o ficțiune esența fluidă și ascunsă a vieții :

Je vais, je viens, je glisse, plonge,
Je disparais dans un coeur pur !

Fut-il jamais de sein si dur
Qu'on n'y puisse loger un songe ?

„*Palme*" este poezia subconștientului ce se realizează ocult :

Ces jours qui te semblent vides
Et perdus pour l'univers
Ont des racines avides
Qui travaillent les déserts...
Patience, patience,
Patience dans l'azur !
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr !

Aceste exemple fac evidentă *luciditatea* autorului. De altfel, calea înțelegerii poeziei lui Valéry (în ciuda teoriei poeziei pure) este însăși pregătirea teoretică a cititorului.

Manuel Machado y Ruiz

Manuel Machado este fratele cu un an mai în vîrstă al lui Antonio Machado şi s-a specializat într-o poezie spumoasă, un fel de anacreontică sevillană, cîntînd vinul, luptele de tauri, danţul, melancolia amabilă şi presentimentul blînd al morţii. Manuel M. ar fi un fel de Villegas modern, fără emfaza barocă a aceluia.

Activitatea poetică a începutului (*Alma* 1898—1900) este sub puternica înrîurire a poeziei verlainiene : Pierroţi, Colombine, Lună, Watteau, parcuri funambulare, melancolii superficiale. Aceste elemente se continuă de altfel şi în culegerile următoare ale căror titluri şi subtitluri sînt semnificative : *Caprichos, Confetti, Madrigales.* Pierrot bea o rază de lună, se îmbată şi începe să plîngă fiindcă nu poate număra stelele. Între timp se face ziuă şi acum le poate număra : e numai una. Pueril !

Treptat Manuel M. transportă acest gen nostalgic-elegic în atmosferă sevillană. În locul viorilor, care se aud verlainian, odată *(De violines / fugitivos / ecos llegan...),* răsună ghitara şi cîntecul de „cantaoras". Melancolia devine cu un termen galician-portughez „sandade" care nu-nseamnă numai singurătate ci o mişcare sufletească relativ sinonimă cu românescul „dor", ori „jale". Deci poezia începe să ia un drum sufletesc dialectal, greu de urmărit de la altă poziţie geografică. Totuşi îndrăznesc a bănui că nu poate palpita cine ştie ce poezie într-o strofă ca asta din *Alegrias :* „Sevillana este dansul care ţese pe pămînt arabescuri de amoruri, reţele ale plăcerii, în vreme ce braţele schiţează în aer dezamăgirile". Reacţiunea cititorului e mai mult simpatetică, decît estetică şi pentru noi rămîn o definiţie goală aceste versuri : „Vin, sentiment, ghitară şi poezie, fac cîntecele patriei mele... Cantares... Cine zice cantares, zice Andalucia". Corrida de tauri este evocată fără pudori umanitare şi *el torero* prezentat cu entuziasm : „Ele-

gant și brav și cu o seriozitate adecvată, amăgește fiara năbustită și se joacă sprinten cu viața". Poetul ar fi vrut să fie mai de grabă un torero dintre aceea care înfig *„las banderillas"* :

Y, antes que un tal poeta, mi deses
primero
hubiera sido ser un buen banderillero.

Îl atrag de asemeni fetele din popor, *las golfas, las chavalas, las manolas,* transportînd astfel la Sevilla, pitorescul din Montmartre, cum va mărturisi singur :

Pe jumătate țigan și pe jumătate
parizian — zice vulgul,
Mă împărtășesc în Montmartre sau
în Macarena.

La Macarena e un cartier sevillan. În alt loc se va declara de rasă maură :

Eu sînt ca oamenii care au venit
pe pămîntul meu
— sînt de rasă maură, vechi prieten
al Soarelui —
cîștigîndu-l tot și pierzîndu-l tot.
Am sufletul de nard al arabului
spaniol.

Astfel punînd lucrurile, Manuel M. începe a deveni interesant, un poet al indolenței meridionale, pentru care *ars amandi* și *ars moriendi* sînt conjugate. *„Sensual, epicureo, decadente"* a știut *„poner en la alegria (el ajenjo de la melancolia)"*, să îndulcească „pelinul" tristeții :

Ambițiune ! nu am, Dragoste n-am simțit-o,
N-am ars niciodată într-un foc de
credință, nici de gratitudine.
Am avut o vagă pornire spre artă...
am pierdut-o.
Vițiul nu mă seduce, nu ador virtutea.

În *Nuevo auto-retrato* se recapitulează această filosofie a discreției care e linia lui Gracián :

Propria mea operă e numai o
polifonie
de țipete ale vremii mele, încete
sau repezite
care cîteodată au dat sunet contem-
poranilor mei.
Am auzit glasul a toate, al păcii,
al războiului,
tăcerea cîmpului, pe care o taie cu
ferăstrăul greerele...
Și-n vreme ce ascultam complexa
sonată
trecu pe lîngă mine viața ca o ca-
valcadă.
Cîteodată am întins mîna și i-am
smuls un trandafir,
alteori am tras-o însîngerată și tre-
murătoare.

Tonul acesta direct confesional, aproape prozaic, e al lui Zorrilla și e propriu sincerității iberice. În *Ars moriendi* melancolia ia forma scurtă a „madrigalurilor dolente" :

Voi picta prețioasa
picătură de sînge, roșie ca o vișină,
pe petala roză a degetului Lucindei,
culegînd un trandafir.

Poetul își caută metafora în sectorul familiar al cofetăriei :

mîngîiere,
numele tău avea pentru mine un
gust
egal cu al caramelei.

Moartea e întrevăzută ca un moment indefinisabil, quasi-euforic :

A muri... O floare este un vis
— căci la deșteptare nu mai stă în

mîinile noastre —
de arome și colori imposibile...
Și într-o zi fără zori o tăiem.

Pere Mesch, poetul catalan al celebrelor versuri :

Al punt c'om naix comence de morir

e parafrazat.

Și ea vine mereu ! De cînd ne naștem,
pasul său, îndepărtat ori apropiat calcă
pe aceeași cărare pe care alergăm
pînă ce ne izbim de ea.

Bibliotecar, director de muzeu, Manuel Machado a compus niște comentarii în versuri la tablouri celebre, pline de spirit critic, dar orice s-ar zice de un interes liric dubios. Cu toate acestea, portretul mai vechiu al lui Felipe IV, desigur cu prilejul contemplării unui tablou de Velàsquez, este remarcabil prin caracterizarea psihică și prin sentimentul prezenței eterne în Spania a blazatului rege :

Nimeni nu-i mai curtean și mai gătit
ca regele nostru Felipe, ținä-l Domnul,
mereu înveșmîntat în negru de sus pînă la picioare.

Obrazul lui e palid ca seara,
stins aurul părului său undos,
limpede albastrul ochilor săi.

Pe pieptul său august și generos
nici bijuterii, nici colane
nu turbură negrul velur tăcut.

Și în loc de sceptrul regal, cu o lenevie gentilă
alba mînă, brăzdată de vine azurii
abia ține înainte o mănușă.

Antonio Machado

După Rubén Darío se pare că poetul cel mai prețuit în Spania este Antonio Machado. Poetul a fost un *„izquerdista"*, un om de stînga, nu atît prin inofensivele sale poezii în care cîte un vers face aluzie la muncă și cler („nicovale sunați, amuțiți clopote") ci prin atitudinea sa față de regimul actual. A murit de altfel în Franța. La a cincea ediție din *Poesias Completas* (Madrid, Espasa-Calpe, 1941) admiratorul său Dionisio Ridruejo, care se declară *„escritor falangista con jerarquia de Govierno"* caută să disculpe pe Machado, să-l răscumpere *(„Hay que rescatarlo")*, pretinzînd că a fost *„uno de estos secuestrados morales"* un *„propagandist propagandat"*. Machado — zice — era un absent, un solitar, fără noțiuni politice *(„Don Antonio ideas politicas no tenia")*. Era „un elegant și delicios haos, un haos provincial".

În mod evident Antonio Machado e un meditativ, un profesor de provincie somnolent și furat de gînduri. În școală ar fi amuzat pe copii prin distracție, neglijență în îmbrăcăminte, prin ghetele mari scîlciate și prin uitătura plină de bunătate. Probabil se exagerează spre a i se scoate în evidență lipsa de responsabilitate civică. E un procedeu comun și abuziv. Fotografia din *Poesía española. Antología 1915—1931* por Gerardo Diego (Madrid, Signo, 1932) ni-l înfățișează cu o buză inferioară lăsată blînd într-o mișcare de dulce bosumflare. Asemănarea cu V. Pîrvan e mare, cu lipsa însă a încruntării tragice și autoritare.

Începîndu-și activitatea poetică pe la începutul secolului, A. Machado e un „modernist", adică un fel de simbolist al urîtului provincial, al nostalgiei, descriptiv, fără simboluri, cu o mare concentrare de sentiment însă și cu peisaj iberic. Cîntă toamna : „Se desfrunzesc copacii autumnali ai parcului trist și bătrîn. Seara se zugrăvește îndărătul cristalelor umede și în fundul oglinzii." Apoi piața cu portocali incendiați și fructe

rotunde, tumultul liceenilor ieşind în dezordine din şcoală ; şcoala în monotonia ploaiei izbind în geam şi a lecţiei spuse în cor : de o mie de ori o sută, o sută de mii, de o mie de ori o mie, un milion, lămîiul cu ramură pulverulentă şi fructe de aur oglindindu-se în apă, porumbelul într-un chiparos, apa fîntînei de marmură clipocind, poarta de fier scîrţîind în ţîţîni, piaţa pustie către care conduce un labirint de uliţe, natură moartă de interior : dantele mucede, mătăsuri putrede, daguerrotipe şterse, cărţi necitite cu flori presate. În deosebi insistă asupra imaginilor luminoase de linişte. „Dacă aş fi un poet galant, aş cînta ochilor voştri un cîntec pur ca apa limpede pe marmura albă." Fîntîna e la Machado reprezentare esenţială : „Azi noapte cînd dormeam, am visat, binecuvîntată iluzie, că o fîntînă curgea în inima mea".

Încă de la început modernismul acesta se interiorizează devenind o cale întoarsă, o „galerie" către interior : „Sufletul poetului se orientează spre mister. Numai poetul poate privi ceea ce este departe înăuntrul sufletului..."

Machado a cîntat apoi priveliştea iberică, în deosebi castillană, cu o sublimitate simplă, insistînd asupra aerului solemn şi meditativ, descriind şi din tren, unde şedea mereu „pe lemn, în vagonul meu de a treia". A evocat munţii care departe „dorm înfăşuraţi în neguri", stejarii castillani pe povîrnişuri şi pe dîmburi. Poezia devine tot mai sever alpestră, carnet de impresii grave şi de preocupări morale. Reluînd tradiţia narativă Machado va istorisi în ton de Romancero paricidul a doi tineri ţărani.

Apoi modernismul dispare cu desăvîrşire în sens central european. Machado şi-a mărturisit în felurite locuri estetica. În *Antologia* citată, respinge logicul şi este pentru temporalizarea poeziei, adică pentru materializarea ei. Aceste idei le pusese mai înainte pe seama unui poet inventat Juan de Mairena *„El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estara mas cerca de la lógica que de la lirica"*. Le-a repetat în versuri : „Nici marmură dură şi eternă, nici muzică, nici pictură, ci vorbă în timp" ; „Cînt şi numărătoare *(Canto y cuento)* este poezia. Se cîntă o vie întîmplare, numărînd melodia". Cu toate acestea poezia lui Machado devine din ce în ce mai reflexivă şi mai aforistică (făcuse studii de filosofie),

luînd un aspect tipic de „cugetare", de butadă intelectuală. Machado își va intitula versurile : humorisme, fantezii, note, proverbe, parabole. Unele, cele mai recente mai ales, sînt cu totul epigramatice.

În *Impresii asupra literaturii spaniole* am vorbit despre maniera lui Campoamor din *Doloras* și *Humoradas* soiu de anecdote succint patetice, cu poantă, și de epigrame conținînd o metaforă semnificativă, înrudite cu parabolele lui O. Wilde și cu imaginile lui Jules Renard. Campoamor avea un stil uscat, brutal anecdotic ori epigramatic. Antonio Machado în compunerile scurte reface pe Campoamor cu mai multă plastică și cu o mai savantă discreție filosofică. Am avut îndată sentimentul că „humorada" lui Campoamor fusese împrospătată în modul unui *haikai* japonez, dat fiind că o compoziție evocă poezia nipponă : „Unei japoneze îi spuse Sokan : din alba lună îți vei face evantai, din alba lună, la țărmul mării". Confirmarea o găsesc în poezia fratelui său Manuel Machado (*Poesia*, Barcelona, 1940) care compune două *Hai-kais* de altfel plate.

Iată cîteva specimene de epigramă lirico-filosofică :

„În ce stă utilitatea utilităților noastre ? Să spunem adevărul. Deșertăciunea deșertăciunilor" (Cugetarea seamănă cu una a lui Maiorescu) ; „Patru lucruri are omul care nu-s de folos pe mare : ancora, cîrma, vîslele și frica de naufragiu" ; „Privind țeasta mea, un nou Hamlet va spune : Am aici o frumoasă fosilă a unei măști de carnaval" ; „A fost un marinar care și-a făcut o grădină la mare. Grădina cu flori iar grădinarul plecă pe mările Domnului" ; „Fără îndoială... Ah ! fără îndoială, trebuie vîslit mai repede, zicea scoica ogarului" ; „Dau un sfat cu limbă de bătrîn : niciodată să nu urmezi sfatul meu" ; „Spre a dialoga, întreabă, întîi ; apoi... ascultă" ; „Atenție : o inimă singuratică nu e o inimă" ; „Țin la prietenii mei în singurătate ; cînd sînt cu ei, ce departe se află !" ; „Poetul nu caută eul fundamental ci pe «tu» esențial" ; „Profeția ta, poete. Mîine vor vorbi muții : inima și pietrele" ; „Nu e profesor de energie, Francisco de Icaza, ci de melancolie... Ca și măslinul e încărcat de fructe, dar nu dă umbră".

Cititorul român poate fi ușor dezamăgit. Nu. Antonio Machado e un poet veritabil plin de vibrație și de percepție

lastică, însă, spre deosebire de nicaraguanul Darío, un me-iteranean, pozitiv, supraprozaic, transfigurînd emotiv realul, ncapabil de a inventa un Cer [1]. Genul lui e direct confesional, le aceea încheiu cu o strofă din *Retrato* care îl definește :

În vinele mele sînt picături de
sînge jacobin,
totuși versul meu țîșnește ca un
izvor senin ;
și, mai mult decît un om cu
experiență care știe învățătura
lui,
sînt, în bunul înțeles al
cuvîntului, bun.

[1] A. Machado caută în poezie mai mult decît senzația, „una honda palpitacion del espiritu". Cfr. Ángel Valbuena Prat, *La poesia española contemporanea*, Madrid, Compania Ibero-Americana, 1930. Federico de Onís (*Antologia de la poesia española e hispanoamericana*, 1882—1932. Acuza relativa aridităte așa : „Sărac limitat și monoton ca o culme, descoperă prin transparența sa senină depărtări și profunditați misterioase". Și suferă din sărăcia elementelor, durabilitatea.

Despre orizont

În prefața la ediția operelor complete ale lui José Ortega y Gasset (*Obras*, Madrid, 1943 Tercera edicion) găsesc idei curente însă exprimate cu mare distincție intelectuală.

Astfel despre impenetrabilitatea logică a individului se spune așa : „...orice viață e secret și hieroglifă. De aci reiese că biografia este mereu un noroc al intuiției. Nu există metodă sigură de a găsi cheia misterioasă a unei existențe străine.

De asemeni, omul generos, a cărui viață trăiește din rădăcini profunde, simte nevoia de a străbate în alte vieți în adîncul lor, în adevărul lor ocult — de a le înțelege și nu de a le judeca. Cine judecă nu înțelege."

Observarea ar putea găsi întinse aplicații, măcar în cîmp estetic, eu vreau să relev aci, într-un popas, situația asemănătoare și poate mult mai gravă între scriitor și cititor. Iată-mă aci. Despre ce voi scrie mai departe ? Bine înțeles locul nu îngădue decît manifestări în înțeles nobil superficiale, ecouri din sala de studiu, gînduri din plimbarea cu mîinile la spate. Materia este inepuizabilă, și întrucît trece prin pana unuia singur, organică.

Toate hîrtiile pe care le găsești pe masa cuiva au fatal o coherență. Dar cititorul a descifrat el oare hieroglifa care apare ca o pecete pe fiece foaie ? Vede el un om sau numai un număr de improvizații indiferente ?

Dar apoi, întrucît mă privește, mă întreb dacă eu însumi înțeleg îndeajuns pe cititorul nevăzut, în apropierea mea totuși, dacă am într-adevăr cheia justă pentru a străbate în sufletul contemporanului meu.

Ortega y Gasset zice mai departe : „Omul are nevoie de a se hrăni — egoism — cu viața altora — altruism"... „Adevăratul egoist e acela care, în fondul lui însuși, nu simte nevoie de nimeni." Atunci se pune, natural, problema cum se pot apropia, hrănindu-se reciproc, sufletele fatal hermetice,

lumea fiind „un orizont al cărui centru este individul", ținînd seama că fiecare individ are inexorabil perspectiva lui. Ajungem la aceea că totul se reduce la complicarea orizontului nostru primar prin articularea altora virtuale, dată fiind incomunicabilitatea vieților. „Nu se poate sări de la una la alta : fiecare este hermetică." Ceilalți oameni trăiesc pentru mine în măsura în care mi-i închipui, atrăgîndu-i în orizontul meu. „În acest înțeles, fără să ne dăm seama, toți sîntem nuveliști."

Prin urmare, continuînd aplicarea, și eu și cititorul sîntem nuveliști închipuindu-ne unul pe altul după propriile forțe creatoare.

Asupra cuvîntului „creator" trebuie insistat. Izolarea de care vorbește cunoscutul ideolog ar putea fi confundată cu ideea mai veche, mereu reluată, că totul e reprezentarea mea. Însă concepția e mai complexă. Lumea nu-i simplă reprezentare a unui eu-oglindă, ci o faptă, o mișcare de simpatie reciprocă, activă. Filosoficește, aceste idei ne duc iarăși la un tip de gîndire prea cunoscut asupra căruia nu apăsăm, pe noi interesîndu-ne niște simple probleme de cultură. „Viața — zice ideologul — nu e altceva decît un repertoriu al *actelor* noastre." Piatra, animalul sînt *făcute*. „Dar omul este ceea ce se face singur." El nu e o abstracție, viața în esența ei este circumstanțială și cînd ni se pare că gîndim ceva sub *specie aeternitatis* este o iluzie, căci facem totul în vederea împrejurărilor.

Să părăsim acum pe Ortega y Gasset și să ne întoarcem la ideea noastră preliminară. În fond e vorba aci de noțiunea de *actualitate*, într-un înalt înțeles filosofic. Ce este actual ? Ceea ce se face prin mine, ceea ce a intrat în orizontul meu. În afară de acest proces activ de compenetrație nu există decît abstracții goale, momente impermeabile. E pueril a distinge între actual și inactual, pe baze cronologice. Iată, cineva îmi întinde o carte apărută acum, deci după el actuală. O desfac, o răsfoiesc și constat că ea rămîne departe de perspectiva mea, că nici măcar nu simt cea mai mică impulsie lăuntrică de a o articula universului meu. Și încă și mai mult : stau cîteodată, în aparentă contiguitate, cu oameni care-mi sînt cu desăvîrșire străini după cronologia mea interioară, fiindcă eu mă reactualizez la altă cotă de timp.

Ce rezultă de aci ? Că trăim fiecare anarhic pe o insulă oceanică ? Rezultă doar că trebuie să avem fiecare periplul cel bun, ca să găsim marile porturi. Iar acest periplu se chiamă : literatură clasică (într-o accepţie vastă şi estetică). Nu ne putem face o imagine reciprocă decît dacă sferele noastre se întîlnesc, dar nu-i nici o probabilitate de întîlnire dacă plutim pe mări necomunicante. Unii îmi spun că eu stau departe de ei, în vreme ce eu cred că ei stau departe de mine. Sau ca să mă exprim într-o formă relativ paradoxală, nu scriitorul e azi distant, ci publicul a rămas izolat în inactualitate. El rătăceşte continuu, consultînd hărţi proaste care confundă oceanele, ţările şi timpurile. Căci, vorbind în spiritul lui Ortega y Gasset, poţi fi inactual de prea mult prezent, gîndit ca o speţă de eternitate pe loc, ca o inerţie egoistă din partea acelora care refuză a se hrăni cu alte vieţi nutritive.

Addenda

Mistica culorilor

Se citează adesea ca o curiozitate sonetul *Voyelles* de Artur Rimbaud :

A noir, E blanc, J rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrements, divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversées des Mondes et des Anges :
— O, l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

Se repetă de obicei, după Gustave Kahn, că ar putea fi vorba de o încercare de ilustrare poetică a fenomenului de „audiţie colorată", sub înrîurirea lui Charles Cros. Ar fi în chestiune o simplă transpoziţie de pe un plan senzorial pe altul. E o explicaţie prea scientistă, incompatibilă cu spiritul vizionar al lui Rimbaud. Şi de altfel „audiţia colorată" în materie de vocale ni se pare un fenomen destul de incontrolabil. Dacă însă spunem că poetul face o asociaţie între feluri te planuri de percepţie, lucrul e caracteristic umanităţii în genere. Atunci însă alăturarea nu se produce la pragul conştiinţei, pe teren senzorial, ci în intelect. Ceea ce este evident aci pentru un cititor cu cultură generală. Cum de obicei „*cores-*

pondențele" (căci sîntem fără îndoială pe urmele lui Baudelaire, la parfumurile căruia se adaugă colorile) sînt stabilite de o conștiință cosmică acută, ele rămîn inaccesibile vulgului hermetice. Cuvîntul „alchimie" însuși ar fi putut da de bănuit că autorul *Iluminațiilor* încearcă o poezie inițiatică în felul său. Simbolurile sînt mai mult sau mai puțin de fantezie dovadă că poetul alchimizează după sugestii vagi, tehnica însă e tipică. În treacăt fie zis, a alege sunete vocalice ca hieroglife cosmice (căci acesta este evident cazul aci, iar nu de un proces îngust fonetic) e un loc comun în istoria religiilor. Verbul divin e un agent al creației. La Indieni (brahmaniști sau budhiști) se face mare caz de silabele magice *om* etc. [1]. Prajapati, demiurgul, a zis deasupra apelor, bhūh și pămîntul a ieșit; apoi a zis „bhuvah" și s-a făcut aerul etc. [2]. Rimbaud putea fără nici o pagubă de ordin prozodic să înșire vocalele alfabetic :

A *noir*, E *blanc*, I *rouge*, O *bleu*, U *vert*, *voyelles*,

El însă a mutat locul lui U :

A *noir*, E *blanc*, I *rouge*, U *vert*, O *bleu*, *voyelles*

în mod vizibil pentru a începe cu alpha și a sfîrși cu omega. Deci *Sonetul* lui e o cosmogramă heliosonică. *A* nu-i decît începutul haotic, motiv pentru care i s-a asociat negrul. Pămîntul, plumbul saturnian sînt negre în limbaj magic. Rimbaud s-a mărginit, intuitiv, să releve procesul de naștere tumultuoasă din putrefacția naturii, mușchii lucitoare ieșind din mortăciune (un fel de mit al lui Ymer, Purusha, etc. cadavrul dînd naștere lumii). Nu vom exagera făcînd prea multă exegeză asupra *E* și *I*, definite spontan de Rimbaud. *E* sugerează poetului o zonă aeriană purificată : aburi, corturi, ghețari, regi albi etc.

[1] „Litera *om* principiu al științei mistice este vehiculul esenței adamantine a Corpului ; litera *āh* [simbol al] impersonalității tuturor lucrurilor este vehiculul esenței adamantine a Cuvîntului ; litera *hùm* [este simbolul] Corpului Cuvîntului și Spiritului și Vehicul indestructibil al întreitei esențe adamantine" (Guhyasamāja). G. Tucci, *Indo-Tibetica*, I. p. 25, n. 1. Interpretările sînt variate.

[2] M. Winternitz, I, 194.

I voluptățile carnale, sîngele, rîsul, beția. În ce privește pe *U* poate că n-am greși dacă am bănui un hermetism mai sistematic. *U* este *V* latin, cifră eminamente mistică. Citit consonantic, el amintește verdele *(viridis)* și în același timp virilitatea, meditația. Desigur că forțăm puțin lucrurile, dar creîndu-și simboluri proprii, Rimbaud a căzut fatal în convențiile vechi. Deci *U*=*V* este „viriditatea" pășunilor, a mărilor, a minților aplecate asupra tainelor alchemice. Cu *O* lucrul e cum nu se poate mai limpede. La început poetul l-a făcut albastru ca cerul, apoi violet. *O* este omega, cercul închis al Universului, spiritul absolut, locul lumilor celeste și al îngerilor. Pe cale fonetică și formală Rimbaud a mai scos, analogic, imaginea trîmbiței judecății de apoi.

Corespondența între culori și sonuri o găsim afirmată și de Tieck : *„Zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gervis ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat"* [1]. Sau, adăogînd și parfumurile :

Die Farbe klingt die Form ertönt, jedwede
Hat nach der From und Farbe Zung' und Rede
Was neidisch sonst der Götter Schluss getrennet,
Hat Gött in Phantasie allhier vereint,
So dass der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süsse Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet.
Umschlungen all sind alle nur ein Freund,
In sel'ger Poesie so fest verbündet,
Dass jeder in dem Freund sich selber findet.

Într-un mod mai simplu Bacovia a folosit și el limbajul culorilor. Roșul e, pentru el, sîngele, viața zgomotoasă, violetul fenomenul crepuscular, galbenul deznădejdea, negrul carbonic momentul funerar, albul monotonia hibernală. Cifrul e curent, acceptat de toți. Atît e de înrădăcinată în umanitate ideea corespondenței între culori și sentimente, între culori și treptele

[1] O. Walzel, *Deutsche Romantik*, I, Welt- und Kunstanschauung, Vierte Auflage, Leipzig, Teubner, 1918.

universului încît socotim drept o propoziţie curat teoretică aceea că o culoare reprezintă în poezie o senzaţie. După gradul de complicaţie a individului corespondenţe, deci procese intelectuale, mai strîmte sau mai largi, se stabilesc imediat. Pentru oricine albul e sinonim cu candoare. Aproape îndată i se asociază crinul, imaculateţa zăpezilor arctice, inocenţa virginală, luna. Pentru iniţiatul cu simboluri, luna trezeşte serii noi, argint, Diana, taur, etc. Într-o civilizaţie de tip mai vechi „senzaţiile" ar lipsi cu desăvîrşire şi anologiile cosmice ar fi singure percepute. În vechiul Mexic, în China culorile sînt emblemele punctelor cardinale, asociate la chinezi cu figuri animale. La aceştia din urmă un balaur verde este Răsăritul, un tigru alb este Apusul, o broască ţestoasă neagră este Nordul, o pasăre roşie este Sudul. Templele cu trepte babiloniene erau policrome, însă privitorii n-aveau atunci recepţii estetice ci intelectuale, deoarece seria culorilor simboliza momente ale emanaţiei divine în Cosm, ca de altfel la Indieni.

Cu privire la esoterismul coloristic ne putem face o noţiune bine documentată din studiile lui Giuseppe Tucci asupra buddhismului tibetan şi în deosebi asupra simbolismului artistic al templelor buddhistice. Ne mărginim deocamdată numai la simbolismul cromatic. Există pe teritoriul religios buddhistic monumente mai mari sau mai mici numite stūpa, castya (în tibetană *mc'od rtem)* şi care sînt construcţii comemorative ridicate după o pregătire ritualistică şi după un canon sacru. Forma lor aminteşte puţin piramida şi templele babiloniene în terase. Încep printr-un postament, peste care se suprapun un număr de trepte. Urmează un corp numit de Tucci *„pentola"*, oala, ceea ce sugerează forma, apoi un fel de con svelt, compus tot din trepte, zise umbrele, din ce în ce mai înguste, asupra cărora domină o semilună, un soare şi un vîrf terminal. Numărul elementelor, dimensiunile sînt studiate în amănunţimi şi corespund unui program mistic. Monumentul în întregime este un sistem de hieroglife şi traduce în linii generale procesul fulgurării divinului în universul empiric şi, invers, calea de urmat de către credincios spre a reface drumul spre punctul suprem. Suprapunerea părţilor, crede Tucci, trebuie pusă în legătură şi cu teoria celor cinci elemente cultivate de şcolile întemeiate de tantra (cartea)

Vajrāyāna. Adi-Buddha, Buddha originar, se realizează în plan ceresc în cinci Buddha supremi care nu sînt decît cinci aspecte ale luminii, degenerări ale splendorii esențiale. Acești Buddha sînt Vairocana „radiosul" (*'Vajra'* înseamnă diamant), alb; Ratnasambhava, galben (*'ratna'* înseamnă piatră prețioasă), Amitābha, roșu, Amoghasiddhi, verde, Akșobhya, albastru ca cerul. Celor cinci Buddha supremi le correspund, ca unor arhetipi, după cum se știe, alți cinci Buddha empirici. În procesul de emanație, arheii se încorporează în lume și dau naștere, întunecîndu-se din ce în ce, aparențelor, vălului Mayei. Originea universului este dar fotică. După o schemă corespondențele între elementele cosmice, silabele mistice, formele geometrice, centrele anatomice și culori (deci prototipi) ar fi următoarele :

pămînt	*a*	*pătrat*	*sub buric*	*galben*
apă	*vam*	*rotund*	*pe buric*	*alb*
foc	*ram*	*triunghi*	*pe inimă*	*roșu*
vînt	*ham*	*semilună*	*pe gene*	*negru*
spațiu	*kham*	*semicerc*	*pe cap*	*multicolor*

Punînd în aplicare schema, obținem următoarea figură cromatică, ce este tocmai o stūpa :

În faptă, semiluna e galbenă, însă Tucci găsește și aci un acord cu canonul care e de puțin interes pentru noi.

Interiorul unui templu e și mai izbitor. Acele nenumărate divinități, ipostaze, ale lui Buddha, cu aspect monstruos și amenințător, demonic (deși totul se reduce la expresia unor

atribute și atitudini), zei cu 4 picioare, cu 4, 6, 8, 12 mîini, cu 4 pînă la 11 capete, roșii, verzi, albaștri, galbeni, fac un efect plastic și policrom remarcabil. Dar intenția artistului n-a fost nici de cum să vorbească ochilor. El a executat doar un canon. Buddhismul **mahāyānic** încearcă să exprime sub vălul formelor stranii și prin teratologia aparentă a figurilor, prin hieroglifele de culori și linii drumul misticului spre purificare, drum care invers e acela al creației însăși. G. Tucci publică o serie de texte din care extragem pentru plăcerea ochilor cîteva rînduri :

„Padma bžad pa, alb-galben ; unsprezece fețe și douăsprezece brațe : întîiele două în atitudinea predicei, celelalte unite ca în rugăciune ținînd o floare (**puṣpāñjali**)...

Padmai tin ne adsin, ca Indra ; corp roșu cu o mie de ochi...

Padmai ryiu, ca Vișnu, gît albastru și trei ochi...

Padmai don yod pai dban p'yug, ca Mahadeva : patru brațe, trei ochi, gît albastru... patru fețe de culoare albastră, galbenă, roșie și verde."

De un efect sigur sînt **Nāraka**, zeițe terifice, infernale. Toate au trup omenesc și cap de fiară. Una are cap de leu, e galbenă și ține în gură un cadavru ; alta, cap de tigru, e roșie ; alta are cap de șacal, e neagră, linge un hoit ; alta are cap de vultur, e roșie, scoate mațele dintr-un cadavru ; alta are cap de corb, e neagră ; alta albastră, are cap de cal ; alta, neagră, are cap de mistreț ; alta roșie-pală, are cap de șarpe ; alta de aceeași culoare, cap de urs ; alta, albastră-pală, are cap de scorpion ; alta, albă-roșie, are cap de pupăză ; alta, albă-pală, are cap de cerb ; alta roșie-verde are cap de bou ; alta, albastră, are cap de capră ; alta, verde-neagră, are cap de elefant și bea dintr-un craniu plin de sînge.

Divinitatea care patronează aceste spăimîi, **Mahāśriheruka**, trebuie să aibă trei fețe, șase mîini, patru picioare, să fie îmbrățișată de proiecția sa feminină **Krodheśvarī**. Fețele urmează să fie : neagră, albă, roșie.

Un astfel de desfrîu de forme și colori nu vine dintr-o percepție vie a realității, ci dimpotrivă dintr-o speculațiune religioasă sofistică ce se exprimă hieroglific. Buddhistul orien-

at va avea foarte puține plăceri vizuale și dimpotrivă mare ulburare de ordin dogmatic.

Nu e departe vremea cînd omul european n-avea ochi pentru culori în sine. Tommaso Campanella deplînge în două sonete obiceiul contemporanilor săi de a se îmbrăca în negru :[1]

Convien al secol nostro abito negro
pria bianco, poscia vario, oggi moresco,
notturno, rio, infernal, traditioresco,
d'ignoranze e paure orrido ed egro.

S-ar bănui că e un iubitor de culori vii. Dar nu. Totul se reduce la o simbolică doctrinală : „Culorile cu care se desfată orice secol și națiune, arată obiceiurile respective. Azi toți iubesc negrul propriu pămîntului și infernului, semn de doliu și de ignoranță. Că întîia coloare a fost candidul ceresc, se vede în istoriile Romei ; apoi roșul în cruzimile războaielor : apoi pestriț în răscoale ; apoi a venit albul pe vremea lui Isus și toți botezații luau veșmînt alb și din acela, prin felurite culori, am ajuns la negru. Dar ne vom reîntoarce la alb, după roata fatală. Așa se arată în *Profetali* despre cardinali, că se vor înveșmînta în alb." Urmează elogiul albului :

Veggo in candida robba il Padre Santo
venir a tener corte, e i senatori
Con lui de simili abiti e colori,
e'l bianco Agno immortal sedergli a canto.

Simțurile obosesc și intelectul absoarbe totul. „*Rubrica*" precum numele arată, era un rînd însemnat cu roșu *(rubrica)*. Stendhal își intitulează romanul *Le rouge et le noir*, înțelegînd două cariere posibile : a tunicii militare sau a sutanei preoțești. Napoleon era omul „gri". Basmele vorbesc de „împăratul roșu", de „împăratul verde".

[1] Tommaso Campanella, *Poesie*, nuova edizione a cura di Mario Vinciguerra, Bari, Laterza, 1938.

Cartierul Joshiwara

În *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam e o narațiune spirituală intitulată *Les demoiselles de Bienfilâtre* pe tema relativității moralei : „*Pascal nous dit* — începe autorul — *qu'au point de vue des faits, le Bien et le Mal sont une question de «latitude». En efeft, tel acte humain s'appelle crimè, ici, bonne action, là-bas, et réciproquement. — Ainsi en Europe, on chérit généralement, ses vieux parents ; — en certaines tribus de l'Amérique on leur persuade de monter sur un arbre ; puis on secoue cet arbre. S'ils tombent, le devoir sacré de tout bon fils est, comme autrefois chez les Messéniens, de les assommer sur-le-champ à grands coups de tomahawk, pour leur épargner les soucis de la décrépitude... En Laponie, le père de famille tient à honneur que sa fille soit l'objet de toutes les gracieusetés dont peut disposer le voyageur admis à son foyer. En Bessarabie auss.*" Să lăsăm basmul cu Basarabia. Domnișoarele de Bienfilâtre sînt niște profesioniste „*qui vont en journée la nuit*". Ele își fac meseria cu seriozitate și dignitate și strîng bani. „*Dieu bénit nos efforts*" — zic ele. Rușinoase pentru ele par pasiunea, relația gratuită și cînd una din ele se îndrăgostește, cealaltă o mustră : „— *Ma soeur, votre conduite est inqualifiable ! Respectez, au moins, les apparences !*" Iar cînd candidatul se prezintă tatălui pentru cererea în căsătorie, acesta e indignat de „cinismul" lui și-i strigă : Mizerabile !

Se constată că, mai mult ori mai puțin, condiția domnișoarelor Bienfilâtre a fost și poate mai este aceea a geishelor, curtezane nu numai oneste, dar respectate, în Japonia. După unele opinii puritane, a lui W. G. Aston [1] totul s-ar reduce mai mult la o tradiție literară, care există într-adevăr. Totuși, ecouri din cele mai vrednice de crezare, arată europeanului

[1] W. G. Aston. *A History of Japanese Literature*, London, 1899.

că literatura își are punctul de plecare în viața de toate zilele. Literatura japoneză a idealizat geisha, încît scriitorul occidental care pune în centrul literaturii lui exotice o curtezană nipponă nu face un abuz jignitor pentru cei în cauză. Un cunoscător adînc al vieții intime din țara Soarelui, lăudat de japonezi ca atare, este Lafcadio Hearn. *Kokoro* (Inimă) [1] în formă ușor nuvelistică, dar rămînînd în limitele severe ale unor observații pozitive, prezintă cîteva aspecte tipice ale vieții nippone : caracterul cavaleresc, sentimentul religios, geniul civilizator, substratul psihic al vieții monahale. În fine ni se înfățișează două femei : Haru, o soție model, și Kimiko, o geishă model. Cartea se sfîrșește cu imaginea geishei, un fel de *mutatis mutandis* damă cu camelii japoneză. Haru moare de mîhnire că soțul o înșeală cu o geishă, ceea ce n-ar fi așa grav dacă geisha ar fi o curtezană venală vulgară la modul european. Înțelegem îndată că rostul soției, oricît de bine crescute, e cu totul casnic, că educația îi interzice orice fel de cenzură asupra purtării soțului. Cum s-ar putea altfel, cînd bărbatul își îngăduia odată să aibă concubine. Răsfoind paginile de impresii ale lui Lafcadio Hearn, ne dăm seama că în Japonia sînt numai două categorii de femei : soția cu care îți întemeiezi căminul și geisha cu care îți satisfaci elanurile romantice. Observația e confirmată de literatura japoneză. Cum un roman de dragoste nu se poate concepe cu o „*credincioasă dulce doamnă*", romanele au drept eroine numai geishe. Ceea ce în Europa ar fi intolerabil. Despre calitatea educației unei geishe vorbesc termenii comparațiilor autorului. Catedrala gotică e opusă templului shintoist, o operă de Verdi și trilogia lui Wagner sînt confruntate cu cîntecul unei geishe. Despre o cîntăreață de stradă se spune că mînuia instrumentul numit samisen cu o îndemînare care ar fi uimit geisha cea mai expertă. Cîntăreața de stradă creionată într-o „impresie" e o oarbă care cîntă un cîntec recent, comentariu al unei recente duble sinucideri (Lafcadio Hearn data volumul : Kobé, 1895) : *Dureroasa istorie a Tamayonè-ii și a lui Takejiro compusă de Tokenaka Yonè de la numărul paisprezece din despărțirea a*

[1] *Kokoro*, Cenni ed echi dell'intima vita giapponese. Trad. di Giulio de Georgio. Sec. ed. Bari, Laterza, 1920.

patra, mahalaua Nippon-bashi în districtul de miazăzi al municipiului Osaka. Un tînăr lucrător s-a îndrăgostit de o tînără fată : „Tamayonè — sună cîntecul — de nouăsprezece ani — cum a văzut-o a și iubit-o Takejiro, tînărul lucrător". Dar, vai, Tamayonè este geishă : „Oh ! durerea de a iubi o curtezană !" Firește, se va zice, e penibil să trebuiască a veni în conflict cu morala publică. De loc. Morala publică nu osîndește asemenea dragoste și o găsește foarte romanțioasă. Însă geisha primește de obicei o sumă de la patroana ei pe care urmează s-o înapoieze dacă vrea să redevină liberă. Iar Tamayonè e zălogită pentru cincizeci și cinci de yeni pe care lucrătorul nu-i are. „Dar el nu poate plăti cei cincizeci și cinci de yeni pentru libertatea ei — Oh, jalea din inima lui Takejiro !" De unde sinucidere. Autorul ne încredințează că asistenții plîngeau ascultînd întîmplarea lui Takejiro. În Europa, lucrul ar fi grotesc.

Istoria geishei Kimiko seamănă cu aceea a oricărei eroine de roman japonez : o tînără fată, bine crescută, care spre a-și întreține părinții scăpătați se vinde într-un cartier de curtezane. Lafcadio Hearn ne dă istoria ca împărtășită de chiar patroana fetei : De n-ar fi adevărată, înseamnă totuși că în lumea geishelor se cultivă o anume etică. Autorul ne descrie „strada Geishei" cu lampioanele, inscripțiile și liniștea diurnă, fiindcă viața cartierului e de noapte. Patroana se numește Kimika și laudă educația tinerei Kimiko. Această educație se obține de altfel prin educatori speciali, o geishă fiind o femeie de o creștere ireproșabilă și cu pregătire artistică (de obicei cîntăreață, dansatoare). Nu numai că era frumoasă și tînără (la 18 ani și dracul e frumos : *Oni mo jiuhachi azami no hana)* dar era „mai mult decît inteligentă : perfectă. Compunea poeme delicate, știa să distribuie cu gingășie florile, îndeplinea impecabil ceremoniile ceaiului, broda și făcea mozaice de mătase, în scurt avea toate grațiile". De observat că o geishă nu duce o viață ocultă, ci una publică, socială. Așa cum o fată de bună familie e scoasă în societate cu prilejul unui bal, geisha își face, după desăvîrșirea educației, apariția în public, ieșirea în lume fiind o obligație a condiției sale. Deci e firesc să folosească des *jinrikisha.* Prima apariție publică a domnișoarei Kimiko, ca să ne exprimăm astfel, „a turburat lumea mare

din Kioto ; evident, putea să aibă tot ce voia şi norocul era a picioarele ei". Tinerii de familie bună ţin neapărat s-o cunoască. Un principe străin îi oferă diamante. A avea faimă este într-un cuvînt idealul unei geishe. Kimiko ajunge într-adevăr la modă. Amănunt interesant care indică locul fără turpitudine ocupat de o geishă : Industriaşii îi cer fotografia cu drept de exclusivitate pentru firmele lor. Aşadar o geishă e tot atît de onorată ca şi o actriţă celebră de cinematograf. Autorul mai adaugă că doamnele respectabile vorbeau favorabil despre ea şi că îi preţuiau cu deosebire tactul de a nu strica liniştea căsniciilor [1]. Ca şi domnişoarele de Bienfilâtre, Kimiko fuge de complicaţiile sentimentale. Un adorator oferă un preţ de răscumpărare excepţională, dar geisha nu vrea să-şi schimbe condiţia. Totuşi în cele din urmă se îndrăgosteşte de un tînăr pe care îl urmează. Părinţii, nobili şi bogaţi, din afecţiune pentru fiul lor, acceptă ca noră şi o geishă. Este evident o sforţare, dar nu aşa de grea, cam ca aceea a căsătoriei unui aristocrat cu o actriţă. Kimiko are puterea de caracter de a se sustrage şi devine (final patetic) călugăriţă. Ca fată, Kimiko se chema Ai. La Napoli, apărea cam acum 25 ani, o bibliotecă a Extremului Orient în Editura italo-chino-japoneză. Notabile sînt două opere de căpitanul T. Sakurai *Nikudan* şi *Jûgo* asupra campaniei cu Rusia din 1904—1905. Alte două traduceri cuprindeau istorii idilice de geishe după acelaşi tipic. *Memoriile unei geishe (Ito no ne-iro)* de F. Kimoto sînt istoria geishei Fukuko care s-a sacrificat, ca de obiceiu, pentru a-şi ajuta familia. Alt roman din colecţie, pe care nu l-am văzut, dar al cărui conţinut se poate deduce din extrasele de recenzii se intitulează *o-Ai-san (onorabila doamnă Ai)* de T. Myû. E şi acesta romanul unei geishe. Ai căci un recenzent zice : „Japonia evită mereu situaţiile scabroase : morala ei a idealizat chiar lucrurile mai puţin pure : geisha, care la noi ar putea fi sinonim cu femeia pierdută, la artistul nipponic are din contră suavitatea dureroasă a unei flori ce tînjeşte..." Mai rezultă că eroina se sinucide spre a-şi elibera iubitul de obligaţiile şi neajunsurile legăturii. E întrebarea dacă între această Ai şi Ai

[1] Pentru viaţa de familie v. Lafcadio Hearn, *Le Japon.* Traduit de l'anglais par Marc Logé. Paris, Mercure de France, 1921.

(Kimiko) a lui Lafcadio Hearn nu-i vreun raport. Romanele glorificînd geisha, sînt încă în floare în Japonia după afirmațiile autorizate ale unui japonez, Kuni Matsuo [1]. Ton Satomi, de pildă, care e un realist, dă în operele sale scene din cartierul geishelor cu mari reușite : *Zenshin Akushin* (Inimă bună, inimă rea), *Taika* (Mare incendiu), *Chichioya* (Tată) etc. Matsuo e mirat că dicționarele franceze nu înregistrează cuvinte uzuale ca *geisha* și *mousmé*.

Vorbind de literatura romanțioasă mai veche, din secolul XVII, Kuni Matsuo nu arată pudicitatea lui Aston. El recunoaște că multe romane sînt licencioase, dar adaugă „amorale, după Europeni" și citează fără scandalizări ca drept capodoperă a lui Ihara Saïkakou (1642—1693) *Kôshokou Itchidaï — Onna*, „O femeie de voluptate", viața patetică a unei curtezane, povestită de eroina însăși. Din explicațiile pentru Europeni pe care le dă istoricul, înțelegem condiția sui-generis a geishei : „Multe romane, de pildă, se petrec în *Joshiwara* sau cartierul curtezanelor ; anume istorii au drept intrigi astfel de subiecte și guvernul a interzis de mai multe ori punerea lor în vînzare și le-a suprimat ; așa sînt de exemplu *Sharé bon*, «cărți plăcute», interzise în 1771". Dar spre a înțelege literatura acestui timp, trebuie, încă o dată, să ne întoarcem spre condițiile sociale. Ca urmare a regulilor familiale, orice independență a spiritului, orice libertate artistică se îndrepta spre Yaujô sau *geishe*, curtezane asemănătoare cu acelea ale Greciei alexandrine, avînd cunoștințe și un spirit larg, ceea ce forma contrast cu femeile măritate, capabile numai de a îngriji de interior. Nu trebuie să ne mirăm dar de subiectul și tonul majorității romanelor sau al personagiilor alese pentru piese. Societatea era, păstrînd proporțiile, nu prea deosebită de a principatelor sau republicilor italiene din evul mediu, și se poate pronunța numele lui Boccaccio în legătură cu cel al lui Saïkakou. În notă Matsuo mai dă și această importantă informație : „Toate elementele intelectuale se refugiau în atmosfera vie și liberă a [cartierului] Joshiwara". Prin urmare, Joshiwara era odată un cartier de petrecere și de saloane literare patronate de curtezane.

[1] *Histoire de la littérature japonaise des temps archaïques à 1935* par Kuni Matsuo en collaboration avec Ryuko Kawaji et Alfred Smoular. Paris, Bibl. du Hérisson, 1935.

Kakuzo Okakura, ilustru arheolog și scriitor japonez, spune că în perioada celor din urmă Tokugawa (1700—1850 d. Chr.) „privat de onorurile curții și de legături cu societatea aristocratică", poporul „căuta libertatea în plăcerile lumești, în teatru sau în viața veselă din Joshiwara" [1].

Numele acesta „Joshiwara" apare în chip obligat în orice istorie a culturii japoneze, cu nuanța de stimă cu care s-ar vorbi în Europa de hotelul Rambouillet sau de Arsenal.

Și W. G. Aston citează numeroase romane având ca subiect geisha și explicîndu-le cam în felul lui Matsuo. Într-un fragment de „poveste morală" din *Zen-akou-Mimotchi-ôghi* (Evantai de bună și rea purtare) vedem că o fată se oferă să se vîndă într-un kourouva (cartier de curtezane) spre a salva pe tatăl său care răspunzînd pentru datoria unui prieten, dispărut, nu găsea banii trebuitori. Aston ne spune cum erau aceste kourouva din Kiôto pe care le frecventau „tinerii eleganți și bine crescuți". Aveau grădini frumoase și edificii luxoase și erau locuite de niște femei cu talente strălucitoare care dădeau locului „ o aparență de eleganță și rafinament". Deci așa era, în linie generală, Joshiwara. Macedonski cîntă în *Rondelurile de porțelan* geisha în acest spirit idilic :

În jinrikișă ușurică
Muzmeia mică e purtată, —
Frumoasă ca o păpușică,
În kimono e îmbrăcă ă...

De-al soartei greu a fost cruțată
Simțiri nici gînduri n-o ridică
Atît e : o păpușă mică,
De tineri nostimi așteptată,
În jinrikișa ușurică.

neuitînd a evoca și cartierul Ioshiwara :

Prin vitrine așezate,
În cartierul Ioshiwara

[1] Kakuzo Okakura, *The Ideals of the East with special reference to the Art of Japan*. London, Murray, 1920.

Vezi păpuși nenumărate
Cît de lungă este vara.
Sînt aproape-asemănate ;
În obraji le arde para
Prin vitrine așeza.e
În cartierul Ioshiwara.
Cam la fel sînt veșmîntate...
Poate grea le-ar fi povara,
Dar fiind prea zorzonate
Nu le turbură ocara,
Prin vitrine așezate.

Poetul a voit fără îndoială să idealizeze geisha deșteptînd imaginea de muzeu Guimet a unor păpușe nippone (în muzeul Guimet din Paris sînt într-adevăr astfel de păpuși). Intenția sistemului sub forma unui „poem al rondelurilor", cu acte, pare învederată. *Rondelurile Senei* și *Rondelurile de porțelan,* conținînd momente tipice ale Occidentului și Extrem-Orientului, alcătuiesc infernul și paradisul lui Macedonski, atît de obsedat de *Divina Comedie.* Poetul trecea printr-o criză de misogalism *(v. Rondelul Franței burgheze).* Parisul luat ca exponent al Occidentului e „iad, urlînd de răutate", e infernul dantesc, cu un Styx, Sena, pe care trec cadavre de înecați, cu o populație de apași și femei pierdute, cu o veselie factice îndărătul căreia „e groaznic orice traiu", amenințat de zgomotul tunului, cu instituții șubrede, cu genii relegate în mansarde, nerăbdătoare de a se ridica în Empireu. În fața acestei bolgii se deschide perspectiva extatică a unei geografii „de porțelan", fragile, dincolo de necazuri și păcat. Japonezii sînt între popoare „copii de griji neștiutori", podurile peste ape sînt de onyx și fluviile poartă bărci pașnice și frunze căzute „foaie după foaie", izvoarele spumegă pe lîngă casă în cascade „de consoane și vocale", arhitectura e aceea a pagodei în jurul căreia se strîng fluturii, vorbirea e ciripit lunatic, femeia cu înfățișare de figurină își oferă grațiile senină și fără oprobiu, învești mîntată feeric în kimono și trasă în ușoara jinrikișă, cetățeanul fumează, fugind de realitate, opiu, pe rogojină de paiu de orez, sub guvernămîntul static al unei împărătese-crisantemă, veșnic tinere. Aci omul de

merit își are satisfacțiile sale și Tsing-Li-Tsi șade în casă de porțelan cu prispă de aur și purtînd la piept un colan cu un balaur de smalț.

Sînt curioase notele pe care le pune Macedonski rondelurilor citate mai sus. Muzmee : „Numele ce se dă fetelor ușoare în Japonia". Ioshiwara : „Cartierul caselor de toleranță din Iedo", adică din Tokio, dovadă că poetul ia referințe despre stări mai vechi. Dar la urma urmei, asprimea cuvintelor nu spune nimic, dată fiind, cum am arătat, relativitatea eticilor. Și istoricii literari pomenesc de „lupanare". Incompatibilă cu mediul (semn că poetul n-a studiat bine chestiunea) este „staționarea", toată-vara. Vrea să spună Macedonski că geishele ațin calea trecătorilor, europenește, cu fața plină de fard (în obraji le arde para), suportînd „ocara" ? Asta ar fi împotriva definiției juste a geishei din *Rondelul muzmeiei*, unde o vedem așteptată de „tineri nostimi" și împotriva adevărului, căci în Japonia și China, „fetele ușoare", de obicei dansatoare, cîntărețe, stau numai în localuri ca tovarășe de petrecere. Insinuațiile lui Macedonski nu concordă de loc cu impresiile luate la fața locului în strada Geishei despre Kimika și Kimiko de către competentul Lafcadio Hearn.

Epilog. Tot pigmentul acestui articol consta, cînd l-am scris, în faptul că se silea să demonstreze un adevăr comun cu mijloace informative reduse către un tînăr student și scriitor care receptase cu o galeșă neîncredere explicarea mea că profesia de geishă nu e rușinoasă. Comentariul lui Macedonski îi inspira mai multă autoritate. Atunci m-am făcut în patru să scot din cărțile mele urmele adevărului. Dacă aș fi fost orientalist și aș fi avut la îndemînă o bibliotecă nipponă, chestia n-ar mai fi avut nici un haz. În fine, după Aston, Lafcadio Hearn, Kuni Matsuo, Kakuzo Okakura m-a salvat în funcția mea profesorală însuși guvernul japonez, printr-o decizie (*Universul* nr. 62 din 3 martie 1944) :

GUVERNUL JAPONEZ
A HOTĂRÎT ÎNCHIDEREA „CASELOR DE CEAI"
ȘI A „CASELOR DE GHEIȘE"

Tokio, 29 *(Rador)*. — Executarea măsurilor urgente de război, decise la 25 Februarie de către consiliul de miniștri a

avut drept consecință, după cum anunță ordonanța publicată marți de guvern, închiderea instituțiilor naționale a „Caselor de Ceai" și a „Gheișelor" care au fost suspendate, în mod provizoriu, pentru un an.

Numai în capitala Japoniei un număr de 2100 „Machia" (case de ceai) și 4300 Case de Gheișe sînt lovite de această măsură.

Gheișele care au influențat timp de secole activitatea culturală și politică a Japoniei, vor renunța la activitatea lor actuală de a dansa, cînta și a întreține oaspeții, și vor fi angajate în stabilimente importante din punct de vedere al războiului.

Această măsură decisivă rezultă din faptul că numai la Tokio se cheltuiau 300 000 000 yeni anual în aceste case. Închiderea lor se va face pe data de 5 Martie.

În afară de aceasta, guvernul a decis ca toate oficiile publice să lucreze și Duminica.

Problema generației

Ideea că umanitatea considerată pe un spațiu limitat de timp trebuie să aibă un spirit comun, un *Zeitgeist*, a trecut inevitabil prin mintea oricărui istoric, avînd în vedere și necesitățile de economie narativă. Generațiile din Biblie *(Abrahamus genuit Isaacum-Isacus autem genuit Jacobum etc.)*, reprezintă o extindere sociologică a biologiei individuale. În istoria propriu zisă Ottokar Lorenz, la germani (consultat și de D. Onciul al nostru în fixarea epocelor istoriei Românilor), Ferrari la Italieni fac în epoca modernă o teorie a perioadelor istorice după generații. Generația e luată în durata vieții sufletești mature (cam 31 de ani sau 33 de ani). Generațiile sînt grupate în tetrade ori triade, în perioada de 125 ani sau de un secol. Tetrada este unitatea de măsură pe care o adoptă Richard Kralik în *Grundriss und Kern der Weltgeschichte* (Zweite Auflage, Graz u. Wien, 1922). În filosofia culturii, temeiul ideii de generație se află în opera lui Dilthey. Aplicația practică la arte a încercat-o întîi Wilhelm Pinder în *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926). După el face o aplicare la literatură J. Petersen într-un memoriu „*über die literarischer Generationen*" publicat în 1930 în culegerea *Philosophie der Literaturwissenschaft*, editată de Ermatinger. În 1926 Petersen examinase în cap. 6 din *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik* ideile gînditorilor mai de seamă în această chestiune. Se știe că Thibaudet divide a sa *Histoire de la littérature française* în generații cam de 30—35 ani. Desbaterea în jurul „generației" a fost acută nu mult în urmă. Tendința era de a asocia noțiunea de generație de aceea de valoare curentă. Nu fără un anume motiv. Dacă admitem fatalitatea biologică în cultură, atunci generația bătrînilor se perimează și noua generație reprezintă o etapă istorică mai vie

a problematicei universale. S-a reeditat într-un cuvînt lupta între „antici și moderni".

Fără a adînci pe Dilthey, printr-o simplă deducție din ideile fundamentale, vom înțelege că ideea biologiei culturale este inerentă filosofiei lui. Universul e o proecție a Insului nostru întreg, teoretic și practic în mișcare vitală istorică. Cunoaștem trăind. Atunci, firește, poziția în timp a individului e o coordonată esențială. Timpul nu e o abstracție și a aparține acestei generații înseamnă prin simplu fapt al trăirii la alt orizont o notă calitativă inedită. De aceea în studiile literare *(Das Erlebnis u. die Dichtung* de pildă) Dilthey dă atîta importanță relațiilor între epoci *(Die dichterische Arbeit jeder Zeit ist von der früherer Epochen bedingt). „Poezia este reprezentare și expresie a vieții"* și prin urmare înfățișează un moment istoric specific. Lessing, Goethe, Hoelderlin sînt trei momente europene deosebite.

Ne vom opri puțin la Pinder, care nu spune mari lucruri, dar pune problemele în chip interesant. Singur zice de altfel: un fapt nu devine științific fiindcă e cunoscut ci fiindcă e văzut ca problemă și pus în raport cu alte probleme. Întîi va face o distincție foarte nimerită încît ceea ce este *„gleichzeitig"* și *„gleichschaltig"*, contemporan și de-o vîrstă (Italienii au termeni mai juști: *contemporanea, coetanea*). Toți cei care sînt prezenți într-un *Zeitpunkt* sînt contemporani, deși de vîrste deosebite. Au un *„Gegenwart"*, un prezent comun. Există deci o *„Gleichzeitigkeit des verschiede-Altigen"*, o contemporaneitate a celor de felurite vîrste. Cu toate acestea sub prezentul comun de timp se ascund alte calități de „prezenturi". În spiritul lui Dilthey, cel care are 15 ani trăiește alt prezent prin raportul la realitatea vieții lui întregi decît cel care are 20 de ani. Aceste deosebite *„Gegenwarten"*... adică în fond orizonturi sînt numai coordonate într-un *Zeitpunkt* comun. Cu alte cuvinte pe orizontala prezentului istoric absolut, cade vertical *(senkrecht)* și într-o măsură disonant, linia generației. Schimbînd unghiul de privire și contemplînd membrii unei generații, verticala se orizontalizează la rîndu-i. Timpul are după J. Volkelt *(Metaphysik u. Phaenomenologie der Zeit)* o a doua dimensiune. În cazul nostru dimensiunea a doua este a verticalei. În prezentul comun intră adică timpul pur istoric și

timpul genetic. Contemporaneitatea momentelor, dată fiind disonanța lor intrinsecă, e haotică. Succesiunea generațiilor în trecerea la prezent constituie un ritm și disonanța se preface în polifonie.

Vasăzică sînt două serii deosebite interferente : „timpurile" și „generațiunile". Anul 1947 este timpul care dă tuturor un spirit comun, ascunzînd însă numeroase verticale genetice, reprezentînd tot atîtea „prezenturi" sau orizonturi. Generația rezultă din „puterea de a se grupa a celor de o vîrstă" exprimînd o valoare de stil. Esența artistului stă și în aceea de a se fi născut la o anume dată. Problemele lor se nasc cu ei, sînt determinate în chip fatal. O generație reprezintă o esență desfășurîndu-se în forma vieții. Determinarea naturală a esenței, o numește Pinder, aristotelic, entelechie, trecerea de la potență la act. În pluridimensionalitatea unui *Zeitpunkt* sînt mai multe entelechii, unele aparținînd „factorilor statornici". Europa constituie față de alte culturi exotice o astfel de permanență caracterizată prin legea însăși a generației. „*Für uns ist Wandlung ein Selbstwert.*" Apoi vin factorii statici ai națiunilor și provinciilor : în Giotto, Donatello, Michelangelo este ceva florentin. Urmează caracterul de familie și cel individual. Rembrandt e mereu același în felurite ipostaze. Stabilitatea factorilor nu înseamnă nemișcare. Tiparele se realizează și ele prin mobilitatea istoriei. Pe deasupra acestor forme stau tipurile supranaționale.

Prin ce se deosebește un „timp" de o „generație" ? Generația se recunoaște printr-o finalitate comună, printr-o unitate problematică, timpul printr-o unitate de mijloace. „*Problemeinheit ist Generationscharakter Einheit der Mittel ist Zeitcharakter.*" Pinder admite și generații ale artelor, un fel de evoluție a genurilor, în sensul Brunetière. Secolul 13 este veacul arhitecturii. Se clădește și mai tîrziu însă momentul nu mai este caracteristic. Secolul 19 este veacul simfoniei muzicale.

Pinder aplică teoria generațiilor la istoria artelor plastice și încearcă a determina seriile la artiștii cu an de naștere cunoscut. Interesant din punct de vedere teoretic e acest lucru. Între două generații urmează un interval care e mai lung sau mai scurt. Noua generație s-a născut firește, însă nu s-a manifestat. Zonele intermediare au altă semnificație decît li-

niile clare. Astfel epoca pre-barocă nu e totuna cu barocu propriu zis. Un Michelangelo la maturitate e un prebarochis în sensul că atinge plinătatea mijloacelor sale, un artist baro mai tîrziu este un manierist, deci un reacționar la clasicismu lui Michelangelo.

De reținut și constatarea revenirii ritmice a caracterelo prin sărirea unei generații *(Die Wiederkehr des Grossvater im Enkel).*

Dacă încercăm acum a discuta noi înșine problema, fără a putea nega principial entelechia unui „timp", fie și a une generații în sensul larg al cuvîntului, va trebui să recunoaște totuși dificultatea de a atribui un prezent comun, o orizontală celor prezenți într-un punct de timp. Nașterea fiziologică nu trage după sine și contemporaneitate spirituală. În cultură ne naștem cînd luăm contact cu problemele. Contemporanii une generații au geografii și timpuri adesea total deosebite. Din timpuri și spații coordonate personal, un individ își scoate un timp și un spațiu propriu. Între Eminescu și Macedonski e o disparitate vizibilă. Mulți sîntem tardivi, alții prematuri și spiritul comun al unei generații e foarte adesea o simplă iluzie. Nimic mai îndepărtat ca doi oameni născuți în același an, dintre care unul a făcut studii clasice și altul jurnalistică.

Dar pentru ca doi inși să fie contemporani ar trebui ca timpul să reprezinte o cantitate egală și douăzeci de ani să fie o cifră egală pentru toți, așa ca toți cei dintr-o generație să aibă un orizont comun. Însă lucrurile nu se petrec astfel.

Așa după cum anii pe feluritele planete sînt mai lungi ori mai scurți după revoluția satelitului, astfel „viața" interioară a artistului se măsoară cu durata specifică a existenței fiecăruia. Unii au revoluția lungă, alții una scurtă încît se întîlnesc în generație la vîrste fiziologice deosebite. Goethe ajunge la maturitate tardiv și putem spune că la 50 de ani e necomplet și tînăr. Eminescu e matur la 33 de ani și după această vîrstă întrevedem cu greu o altă orientare. Deci 30 de ani ai lui Eminescu sînt egali cu 80 de ani ai lui Goethe. De altfel Goethe se simțea din generația lui Schiller. E greu a trimite pe Arghezi la generația lui. Contemporanii lui biologici sînt perimați de mult. Tinerețea lirică a lui Arghezi e

mult mai recentă fiindcă durata vieții lui culturale este mai lungă. În vreme ce Bacovia și-a încheiat de mult existența poetică, rămînînd exponent al altei generații, Arghezi este încă un contemporan.

Puterea de agregare a celor născuți în același an nu vine deci, după cum afirmă Pinder, din împrejurarea biologică de a fi văzut simultan lumina soarelui ci dintr-o pornire misterioasă care indică un an comun de naștere sufletească, indiferent de condițiile civile.

Umanism, enciclopedism...

De cîțiva ani încoace și mai ales în vremea din urmă, au o vorbă de care se abuzează în mod extraordinar și anume acee de umanism. Oameni de formula cea mai curentă sînt numiț umaniști sau oameni de Renaștere (în fond nu-i chiar tot una dar trecem peste nuanțe). S-ar părea că România de azi e plină de indivizi de tipul Cinquecento.

Ce se numește la noi umanist ? Un intelectual multilateral. Un medic citește, ca diletant, în grecește dialogurile lu Platon și caută lecturi din afara specialității ? Umanist ! Ur autor scrie teatru, roman, poezie etc. Umanist ! Și așa ma departe. O definiție, care provine de la Iacob Burckhardt, a luat la noi un sens diformat. Propriu zis umanismul se întoarce la umanitățile clasice, totuși umanismul reprezintă ur aspect necesar al omului de Renaștere.

Dacă ne așezăm din punctul de vedere strict al noțiuni de umanism, așa ceva la noi nu se cam observă. Elenizanți ș latinizanți, care să nu fie simpli profesori ci să descopere sub haina linguistică a culturilor clasice un chip superior de a priv viața, n-avem. Interesul pentru lumea antică, văzută ca ur absolut, este în cultura noastră aproape nul. Recunosc însă că fără excesivă erudiție filologică, din elementele ce ne stau la îndemînă, putem reface spiritul de Renaștere. Dar trebui să ne înțelegem ce înseamnă aceasta.

Un individ descifrează la pian, învață, trage cu pușca ș călărește. E foarte simplu. Și-a făcut serviciul militar la aviație și știe să conducă avionul. Implicit, mînuiește automobilu și motocicleta și, cînd e pe mare, și barca cu motor. Are o anume dexteritate la desen. Acest individ a dorit să se dedice vieții de actor și a jucat în cîteva piese. Nu s-a ilustrat suficient aici și a început să scrie teatru. A făcut și regizorat De aci a trecut în chip firesc la roman. E un scriitor remarcabil deși nu fundamental (Exemplul este ipotetic). Este in-

dividul nostru un om de Renaștere ? În nici un fel. Acest fel de om este foarte frecvent în vremea noastră și e o eroare să adunăm aspectele obișnuite ale vieții cu potențele creatoare. Cutare pictor, care în tinerețe a fost un răstimp culegător tipograf, cîntă din violă și s-a pasionat de Aristot. A fost ofițer de cavalerie și cavalcadează cîteodată, dimineața, la șosea, și-a desenat singur planul casei și și-a ridicat-o, fără arhitect, cu ajutorul unui zidar experimentat. Tot ce face pictorul nostru e normal și astfel de multiplicități se găsesc la orice individ. Pentru asta, numai, nu-i un om de Renaștere.

Renașterea presupune o filozofie antropocentrică, o imagine a omului ca microcosm. Leonardo da Vinci vede în Dumnezeu pe artistul prim și, în arta și știința umană, o creație secundă a lumii, plastică și rațională. Concepția în general a Renașterii despre Univers este artistică. Dumnezeu, forța creatoare prin excelență, e „arta absolută", omul („humanitas") renaște lumea sensibilă, exercitîndu-și libertatea creatoare asupra ei, dîndu-i o formă mai apropiată de „idee". Vasăzică om de Renaștere e acela care imită și continuă demiurgul, căutînd a da operei lui forma cosmică, organică. Nu e deloc vorba de diletanță și de varietate. Propriu gîndirii umaniste este de a vedea în orice punct al lumii o oglindă a totului. Leibniz cu monadele lui continua filozofia Renașterii. Cunoaștere și artă sînt în această epocă expresii sinonime, în sensul că orice inițiativă plastică desvăluie structura divinului, și orice idee nu devine reală decît ca operă. Artistul este prin definiție un filozof.

Așa dar, dacă din opera cuiva, mai întinsă sau mai largă, se desprinde ideea unui tot uman, imagine a ordinei cosmice, atunci, da, avem de-a face cu un om de Renaștere. Dacă însă constatăm doar dexterități eterogene și cunoștințe multiple, atunci putem vorbi cel mult de un om sprinten și dotat.

La noi umanismul se confundă cu enciclopedismul (Acum două secole eroarea nu era așa gravă). Vedem erudiția monstruoasă, acolo unde de fapt stăpînește intenția rotundului. Hașdeu de pildă, era foarte sferic în preocupările lui. Voia să scrie Istoria Românilor și și-a dat seama că are nevoie de noțiuni geografice și antropologice. De aci, în chipul cel mai legitim, a trecut la linguistică. Linguistica l-a dus la filozofie.

Noțiunea de „om" l-a preocupat tot timpul. Răzvan, Ion Vodă cel Cumplit sînt specimene de „oameni geniali", de Prometei. De la genialitatea indivizilor, autorul a trecut la genialitatea popoarelor. Opera lui Hașdeu nu-i terminată materialicește ca și aceea a lui Leonardo da Vinci, dar e perfect schițată. Hașdeu nu sărea de la una la alta, ci învîrtea o sferă enormă, căutînd a o percepe simultan.

Asta, la drept vorbind, este și sforțarea veritabilului om de Renaștere (și Goethe a fost unul) : de a trece prin pluralitate la simultaneitate, de la particular la universal.

Fatalitatea vocației

Ancheta a dovedit că școlarii, studenții precum și cititorii în general pun opera criticului în afara literaturii, ca o producție culturală. Tinerii „consultă" pe critici, nu mărturisesc a încerca vreo plăcere de ordin artistic citindu-le opera.

Pe de altă parte mai circulă la noi opinia că poetul nu-i apt a da judecăți critice și cînd totuși un poet scrie critică se caută o explicare și o formulă de compromis, precum : critic-poet. Maiorescu formulase la noi această incompatibilitate : „Criticul este din fire transparent ; artistul este din fire refractar". După multe desbateri s-a ajuns în Occident la concluzia că tocmai criticul e opac, iar poetul transparent și că numai poeții au înțeles poezia altora. Receptivi cum sîntem, am acceptat această propoziție, fără a primi forma ei întoarsă de vreme ce se mai susține la noi că criticul nu poate fi poet. Într-un cuvînt se susține că vocația este fatală și exclusivă.

Fără vreo aplicare practică, ideea fatalității vocației a avut curs în secolele trecute, mai cu seamă prin răspîndirea cărții doctorului Huarte de San Juan. *Examen de ingenios para sciencios donde se muestra la differencia de habilidados que ay en los hombres y el genero de letras que a cada uno responde en particular* (Baeza, 1575) ce se poate traduce mai exact prin : *Examenul aptitudinilor (sau vocație) pentru științe.* Cartea a fost tălmăcită în multe limbi în nemțește traducînd-o Lessing care și-a susținut și doctoratul cu această temă.

Opera lui Huarte are rădăcini mai vechi, punctul de plecare fiind Galenus. Întemeindu-se pe teoria empedocliană a celor patru elemente cosmice (aer, apă, pămînt și foc), acesta admitea corelativ patru calități cosmologice : căldură, sicitate, umiditate și frigiditate) și patru umori organice : sînge (cald), mucoasa (rece), fierea (sicitate), fierea neagră (umiditate). Pe combinarea acestor umori se ridică o întreagă caracterologie. Huarte reduce calitățile la trei : căldură, umiditate și sicitate,

socotind drept organe capitale creierul, inima și ficatul iar ca facultăți hegemonice memoria, înțelegerea și imaginația în baza cărora distinge trei tipuri generice de „ingenica" : *ingenios memoriovos, ingenios imaginativos* și *ingenios intelectivos*. Din combinarea acestor tipuri ies altele.

Făcînd aplicații profesionale, Huarte întîlnește trei serii de ocupații mintale. Pentru gramatică, latină, aritmetică etc. e nevoie de memorie, pentru teologia scolastică, filosofia naturală și morală etc., de înțelegere ; pentru tot ce folosește figura și proporția (poezie, matematică, artă militară etc.), de imaginație. Ceea ce îl izbește pe Huarte este disparitatea de efecte didactice la școlarii care ascultă aceleași cursuri. Unii rămîn în urmă la un curs și excelează la altele și invers. Dovadă a unei aptitudini or inaptitudini înnăscute. Nu lipsește decît psihometria și avem o adevărată teorie a mensurației vocației profesionale. Huarte a mers pînă la a face subdivizii iritante, în profesii. Astfel profesiunea de teolog cuprinde trei tipuri de vocații : *el escolastico, el positivo, el predicator*. Scolasticul adică exegetul are trebuință de înțelegere, pozitivul adică teologul didactic, de memorie, predicatorul de imaginație. La fel în cîmpul juridic ; profesorului îi trebuie memorie, judecătorului, avocatului raționinant, înțelegere ; administratorului, imaginație.

Huarte dă o sumă de exemple de proastă orientare profesională, remediată. Un doctor mediocru devine un jurisconsult celebru, unul absolut nul în medicina practică este totuși un excelent teoretician medical. Numaidecît ne aducem aminte de doctorul lui Boileau care, părăsindu-și nefasta carieră, devine un ilustru arhitect :

Dans Florence jadis vivait un médecin...

Ca o mică curiozitate, vom semnala cum prejudecata separației între facultăți trece într-o preocupare aparent străină de problema vocației. Giovanni Berchet definește (în *Lettera semiseria di Crisostomo al suo figliuolo)* romantismul pe baza aptitudinii poetice. „Toți oamenii — zice Berchet — de la Adam pînă la cizmarul care îți face cizmele, au în fundul sufletului o tendință la poezie. Această tendință, activă numai

la puțini, în alții este pasivă ; nu e decît o coardă răspunzînd cu simpatice vibrații la atingere." Pînă la un punct deci Berchet respinge disparitatea totală între poeți și nepoeți. Tendința poetică — spune mai departe — este adormită prin stupiditate la unii, la Hotentoți de pildă ; dimpotrivă distrusă de excesul de civilizație, ca la Parizieni. Numai indivizii care stau la mijloc între stupoare și inteligență sînt în stare de emoțiuni... „Toate națiile prezente în Europa sînt formate din trei clase de indivizi : una de hotentoți, alta de parizieni, și alții, în fine, cuprinzînd pe toți ceilalți indivizi cititori și ascultători, fără exceptarea acelora, care, deși au studiat și experimentat, păstrează încă aptitudinea emoțiilor. La toți aceștia le dau numele de «popor»."

Așadar după Berchet înțelegător de poezie și poet în latență este poporul spre deosebire de omul prea cult. Este atunci de la sine înțeles că *„la sola vera poesia sia la popolare"*.

În Europa Berchet va considera pe francezi ca mai puțin apți pentru poezie decît pe germani și va saluta poezia lui Bürger ca sprijinită pe folklor.

Cu alți termeni pentru Berchet poezia este imitație a naturii, în vreme ce rafinamentul e cultură, operă de *„fredda erudizione"* și distanța este de la naivitatea emoțională la luciditate (tipologia lui Schiller reapare altfel formulată). Aplicînd aceste două vocații distincte, Berchet va defini clasicismul și romantismul ca două poziții ireductibile. Romanticul imită natura, poezia populară, deci „poezia viilor". Clasicul imită forme de cultură, poezia antică, așadar „poezia morților", oferind o „imitație de imitație". Berchet vrea să spună că un clasic evocă. I se poate replica îndată că lucrurile stau tocmai invers. Romanticii au obișnuința evocării momentelor istorice (civilizații, ruine, etc.), în vreme ce clasicii cîntă natura esențială, ceea ce apare drept cultură la ei, nefiind decît niște convenții, limitate la nume proprii și la geografia elină utopică.

Discutarea problemei in — sau compatibilității între critică și poezie (luăm expresia în accepția cea mai largă) este foarte grea, fiindcă de obiceiu se pune în modul cel mai arbitrar. Deci trebuie să fim stringenți.

Întîi : dacă ajungem la afirmarea compatibilității, aceasta n-are decît o valoare teoretică, în sensul că nu sîntem îndreptățiți să refuzăm apriori examenul unei opere de ficțiune sub cuvînt că autorul face și critică sau invers. În niciun caz o operă nu devine însă bună prin rezolvarea în abstracție a chestiunii.

Al doilea : metoda statistică este impracticabilă. E de prisos a afirma, cu pretinse exemple (Sainte-Beuve, etc.). Exemplele sînt alese rău, cîtă vreme nu știm ce este un critic și ce este un poet și care sînt relațiile osmotice ori endosmotice între aceștia.

Al treilea : trebuie înlăturată o opinie estetică absolut greșită, aplicată ca o diminuare în cazurile socotite excepționale, opinia voinței ca agent al operei, a voinței ajutate de inteligență critică. E o dramă bună, se zice, recunoaștem, însă autorul a voit aceasta. E legitim a întreba : poate oricine să voiască numai și să facă o operă viabilă ca *Minna von Barhelm* de Lessing ? În artă voința e o varietate a spontanietății. Nu poate să vrea decît cine se naște cu această facultate. A voi nu se învață. S-a și spus că geniul e o lungă răbdare, trebuia să se adauge : o lungă răbdare congenitală. Orice operă se ivește în sufletul autorului în forma voinței incoercibile de a crea. Oamenii fără vocație nu pot să voiască. Chiar cînd se face aluzie la „factură", la „confecție", cum ar fi cazul teatrului bulevardier, „rutina" aceea nu se cîștigă prin studiu, ci constă într-o intuiție a gustului popular pe care foarte puțini o au. A nimeri rețeta e o vocație foarte dificilă.

Urmează deci să discutăm teoretic ce este critica și dacă e adevărat că poezia cere vocația evocării iar critica pe aceea a reflecțiunii, și că aceste două vocații sînt exclusive.

Confuzia iese de la început prin aceea că numim pe cineva critic ori poet, într-un mod arbitrar. Baudelaire a scris și critică și poezie. Amîndouă activitățile sînt egal de studiate și importante, superficialul declară pe Baudelaire poet și se slujește de această definiție spre a susține incompatibilitatea dintre critică și poezie. Eminescu a scris multe articole de analiză critică foarte judicioase, foarte studiate și într-un fel mai aplicate la obiect decît scrierile lui Maiorescu. În discuție însă, acest fapt unii îl elimină sofistic.

Strîngem sub denumirea de critică genuri foarte disparate. Numim critic un individ care colectînd biografia unui scriitor, criticînd filologicește textele, comparînd literaturile alcătuiește teze ori monografii. În cazul acesta, ar însemna că acela care își dă doctoratul cu o bună lucrare se elimină principial din literatură. Cine evocă figuri de scriitori, portretiști, biografii sînt de asemeni chemați critici. De fapt ei sînt sau prozatori sau istorici. De asemeni numim critic pe acela care compilează didactic părerile altora, „studiind" un autor. Acesta este însă numai un profesor. Prin critică înțelegem în termeni largi o operă analitică respingînd personalitatea criticului. Așadar principial o operă critică este lirică. Dozarea erudiției cu evocarea epică este așa de variată încît un tip de critic mijlociu e greu de definit.

Este critica abstracție ? Fiind o proiecție a personalității se înlătură de la început din zona curatei reflecțiuni. Estetica admite azi curent că critica e o formă de creație negativă, o întîmpinare latentă a creației active. Înțelegi în măsura în care te substitui creatorului. Atît pricepi din poezie cît poți pătrunde cu imaginația ta. Critica este invenție și analiza ei intră în sfera concretului. Critica înseamnă refacerea în plan secund a textului original, contrafacerea ei cu alte mijloace.

Așadar nu există o deosebire de esență între poezie și critică. Totodată nici nu se poate închipui o operă literară fără proces nu numai autocritic (dozarea de „talent" și „geniu" de care vorbește estetica) dar și critic ; și Ibrăileanu în „*Creație și analiză*" observă prea bine că un roman e făcut din „creație" (comportarea personagiilor) și „analiză" (ceea ce spune autorul despre ele).

Singura observare ce se poate face este că creația analitică poate să aibă precădere la un autor asupra creației curat lirice ori epice. Dar că teoretic autorul poate să se miște dintr-un capăt într-altul nu se poate nega. Doar practic putem constata că un autor a compus opere poetice mai bine decît opere critice ori invers. Această judecată are sens dacă se dă numai după încheierea operei și chiar după îndepărtarea ei în trecut. A spune lui Lessing după ce a scris *Laokoon*-ul, acum nu mai poți scrie dramă e ridicol. Tot așa e ridicul să decretezi pe cineva arbitrar una sau alta, să zici Baudelaire, Car-

ducci sînt critici, ergo nu pot fi poeți, ori invers. Calitatea dominantă nu comandă o separație pe genuri. Un scriitor poate să aibă în nuvelă și critică drept calitate fundamentală fantazia (cazul Arghezi) iar altul în critică și roman, analiza (cazul Ibrăileanu). Din faptul că toți scriitorii, făcînd poezie, roman, critică, au izbutit mai mult într-un gen, nu se cade să tragem concluzia a priori, să consacrăm prematur poezia și să respingem teoretic critica și deandoasele. Timpul ne va arăta ce este precumpănitor și dacă toate activitățile nu se armonizează sub o calitate dominantă, într-un gen unic al personalității scriitorilor.

Sainte-Beuve nu-i nici critic, nici poet, el e Sainte-Beuve ; Baudelaire nu-i nici poet, nici critic, el e Baudelaire. Marele creator se sustrage genurilor și crează propriile sale forme, pe deasupra oricăror clasificații didactice.

Indice de autori

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

A

Abélard, 464
Claudio Achillini, 232
P. Adam, 759
Agrippa, 622
Alceu, 76, 93, 327
Gr. Alecsandrescu, 110, 176, 192, 311, 428, 439
V. Alecsandri, 110, 361, 670, 725
Mateo Aleman, 207, 219
d'Alembert, 313, 314
Algarotti, 249
Anacreon, 110, 241
Luciano Anceschini, 635
Angelus Silesius, 369
D'Annunzio, 92, 128, 171, 237, 629, 760
Antisthene, 108
Archiloc, 112
Pietro Aretino, 373
Guido di Arezzo, 615
Arnauld, 519
T. Arghezi, 802, 803, 812
Ariosto, 7, 36, 174, 222, 373, 387, 609, 620, 700
Aristofan, 708
Aristot, 38, 100, 130, 670, 671, 699, 805
Giuseppe Artate, 239
Artefio, 627
Miguel Artigas, 64
Gh. Asachi, 349, 354, 425, 432, 433, 435, 678
Leon Asachi, 349
Luigi Asioli, 169
W. G. Aston, 790, 794, 795
E. Augier, 288, 318

B

Bach, 369
Bacon, 516
G. Bacovia, 785, 803
Baculard d'Arnauld, 314
Helena Baitler, 339
F. Baldensperger, 7, 606
Baltazar de Alcázar, 661
Balzac, 6, 51, 284, 494, 495, 498, 572, 573, 590, 621, 722, 750, 751
Ioan Barac, 329
Baretti, 676
Barnave, 497
Giambattista Basile, 303
J. A. Bassarabescu, 606
Abatele Batteux, 22, 667, 670—672, 688
Giuseppe Battista, 239
Baudelaire, 21, 42, 135, 236 26* 503, 504, 569, 744—747 784, 810—812
P. Bayle, 34, 269, 665
Beaumarchais, 287, 509

Beethoven, 196
Al. Beldiman, 22, 429, 677
Joachim du Bellay, 63
Bellini, 183
Leur Benelli, 765
G. Bengesco, 65
Pierre Benoit, 422
Béranger, 49, 51, 365
Victor Bérard, 13
G. Berchet, 695, *808*—809
Berchoux, 258
H. Bergson, 486, 549, 754, 763
Claude Bernard, 509, 750
Gentil-Bernard, 21, 117, 123, 354, 368
Berni, 660
De Bernis, 38, 44
Bernini, 164
I. Bianu, 332
Bias, 327
Biot, 444
B. Björnson, 538
Dimitrie Bobescu, 437
G. Bogdan-Duică, 22
Boileau, 185, 321, 322, 369, 495, 656, 657, 664, 808
Boissonade, 517
G. Boissier, 13
Bojardo, 222, 619
D. Bojinca, 343
Bolingbroke, 264
D. Bolintineanu, 364, 431
De Bonald, 506
Banstetten, 440, 441, 446, 497
Bourdelle, 430
Boccaccio, 16, 192, 303, 464, 469 673, 794
L. Blaga, 633, 636
L. Bloy, 759
G. Brandes, 19, 543
Abatele Brémond, 635
Bettina Brentano-Arnim, 496
Iancu Brezoianu, 336
Brillat-Savarin, 54, 55
B. Brecht, 18
De Brosses, 500
F. Brunetière, 67, 457, 801
Giordano Bruno, 178, 223, 224, 225
Buffon, 313, 314, 355, 493, 494, 497
I. Burckhardt, 645, 804
Max Buchon, 503
Bussy-Rabutin, 498
Bürger, 714, 809
Byron, 118, 175, 356, 708, 711, 712

C

Cesare Caporali, 211
Caravaggio, 185
Cagliostro, 381, 629
Calderon, 228
Calemard de Lafayette, 503
Callimach, 124
Callot, 488, 656, 657
Maxime du Camp, 511
T. Campanella, 789
Campoamor, 735, 776
E. Cassirer, 632
A. Cantemir, 22, 81
B. Castiglione, 642, *647*—650
Catul, 116, 235, 364
I. L. Caragiale, 16, 21, 111, 534, 538, 542, 543, 581, 596, 606, 719—722

Matei Caragiale, 538
Carducci, 180, 612, 614, 619, 811
Francesco Carletti, 444
Annibal Caro, 354
Anibal Casaci, 487
G. Călinescu, *5*—23, 87
A. P. Cehov, 12, 16, *581*—592, 595—604
B. Cellini, 378, 464, 572
Cervantes, 12, 13, 16, 18, 19, 22, *205*—214, 216—228, 231, 255, 432, 434, 458, 572, 581, 585, 679, 692
Iuliu Cezar, 52, 109, 129, 133, 513, 699
Chamfort, 506, 720
Chamisso, 490
Chaulieu, 64
Chateaubriand, 338, 423, 428, 439, 497, 505, 506, 508, 515, 519, 567, 731
Chatterton, 174
André Chénier, 338, 364, 509, 732, 767
Marie-Joseph Chénier, 279
Chesterfield, 505
Chodowiecki, 421
Cicero, 53, 79, 133, 171, 313, 478, 524
V. Cîrlova, 110, 192
P. Claudel, 21, 633, 694
Sofia Coce, 339
Cochin, 274
T. Codrescu, 332
Colardeau, 21, 73, 354, *367*
C. Conachi, 12, 16, 21, 110, 173, 326, 328, 330, 332, 340, 362, 367
Condillac, *305*—309, 498, 506, 519
B. Constant, 18, 410, 420, *440*—448, 698
F. Coppée, 733
Arcangelo Corelli, 557
P. Corneille, 7
Corot, 730
N. Costin, 229
P. L. Courier, 585
Gh. Coşbuc, 111, 670
Fustel de Coulanges, 29
Courteline, 21, 718, 719
V. Cousin, 506
W. Cowper, 502
N. Crainic, 634
Crebillon, 317
I. Creangă, 12, 580
I. Creţeanu, 436
B. Croce, 7, 8, 232, 235, 236, 237, 239, 275, 450, 702, 754, 758
Ch. Cros, 783
Cusanus, 206, 224
Alex. Cuza, 678

D

Daguesseau, 499
Dante, 18, 130, 168, 170, 172, 193, 200, 202, 223, 382, 456, 545, 608, 609, 612, 614, 632, 642, 643, 649, 744, 758
Rubén Darío, 20, *759*, 760, 762 774, 777
David, 89, 389, 495, 713
A. Davilla, 526
Fr. Dedekind, *650*—651, 655

Delacroix, 420, 745, 606
Giovanni Della Casa, *645*—647, 655
Delille, 21, 85, 241, 258, 259, *354*—357, *359*—362, 507
A. Demetriescu, 724
Tr. Demetrescu, 190
Al. Depărăţeanu, 110
M. Desbordes-Valmore, 517
Descartes, 263, 265, 267, 306
Emile Deschanel, 492
Camille Desmoulins, 497, 506
Destutt de Tracy, *309*—311, 494
Dickens, 219
Diderot, 313, 321, 335, 376, 674, 676, 735
Gerardo Diego, 774
Diethey, 799, 800
Diogene, 108
Diogene Laerţiu, 40, 108
Sofia Dobrogeanu-Gherea, 606
Donatello, 801
Al. Donici, 176, 343
Dorat, 21, *681*
G. Doré, 240
Bartolomei Dotti, 240
Dostoievski, 135, 602
Abatele Dubos, 22, 353, *607*—609, 688, 699
I. T. Ducis, 66, 73, 85
Duclos, 313
Al. Dumas-père, 737
N. Dunăreanu, 606
Pierre Dupont, 414, 503
Dürer, 486
Dusi, 758

E

Pompiliu Eliade, 7
I. Eliade-Rădulescu, 316, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 333, 336, 434, 436, 439, 541
Eliodor, 458
M. Eminescu, 10, 67, 99, 111, 120, 165, 184, 189, 193, 195, 202, 215, 280, 363, 366, 384, 416, 425, 426, 563, 670, 694, 802, 810
Eduard Engel, 444
Ennius, 900
Epicur, 40, 76, 171
Erasm, 71, 206, 224, 650, 655
E. Ermatinger, 799
Eschil, 440
Vicente Espinel, 207
Espronceda, 8
Euclid, 249
Eupolis, 112
Euripide, 440
G. Evola, *622*, 623, 629, 631

F

E. Faguet, 365
A. Farinelli, 10, 372
Favretto, 274
P. Felon, 257, 260
Ludovico Ferd, 240
Ferrari, 799
G. Ferrero, 45
G. Flaubert, 18, 274, 495, 503, 504, 513, 518, 590, 597, 621, 701, 702, 733
I. Florescu, 438

Florian, 21, 317, 329, *421*—422, 425, *427*—439, 676
De Foe, 216
W. Folkiewski, 22
Lodovico Savioli Fontana, 259
Gerolamo Fontanella, 238, 239
Fontenelle, 44, 249, 314, 504, 505
Filangieri, 381
Filicaia, 617
Sf. Francisc d'Assisi, 13, *140*—145, 223, 566, 609
Anatole France, 284, 620, 621, 683
Franklin, 499, 506, 517

G

Gala Galaction, 188
Antonio Galeani, 239
Galenus, 807
F. Galiani, 22, 495, 500, *673*—675
Galileo Galilei, 178, 249
Iancu Gane, 343
Tommaso Gandiosi, 238
J. de Gaultier, 702
Th. Gautier, 108, 656, 761
Gavarni, 745
D-na de Genlis, 22, 321, *335*—337, 339, *343*—345, 496, 506, 576
G. Gentile, 754
Paul Gehrhardt, 369
Gérard, 576
S. Gessner, 22, 345, 347, 350, 419, 420, 435, *676*—679
I. Ghica, 110
Gibbon, 495
Gichtel, 623
André Gide, 263, 516
Ch. Gide, 674
Gilbert, 21, 174, 354, *369*
Giuguené, 250
Giotto, 615, 801
Girardin, 495
E. Gîrleanu, 606, 642.
Johan Caspar von Goethe, *372*—379
W. Goethe, 7, 21, 75, 86, 124, 174, 184, 190, 205, 212, 263, 277, 305, 372, 374, *378*—382, *383*, 385, 386, 387, *391*—393, 395, *396*,—409, 411, 419, 440, 441, 444 445, 473, 476, 481, 483, 493, 496, 500, 502, 505, 513, 537, 559, 560, 565, 681, 690, 691, 692, 698, 711, 713, 714, 730, 733, 739, 800, 802, 806
O. Goga, 550
Goldoni, 12, 13, 14, *274*—284, 287, 288, *291*—294, 297, 298, *300*—304
Dinicu Golescu, 378, 380
Fraţii Goncourt, 515, 518, 566
Gongora y Argote, 17, 63, 64, 99, 232, *241*—242, *244*—245, *247*—248, 656, 659, 760
M. Gorki, 590, 592, 603, 606
Remy de Gourmont, 16
Carlo Gozzi, 14, *303*—304, 439, 472, 473
Gaspare Gozzi, 292
Goya, 425, 552, 583, 657, 745
B. Gracián, 23, 37, 39, 649, 702, 772
El Greco, 573

Gresset, 21, *681*, 682
Grieg, 536
Zoiţa Grigoriu, 678, 679
Fraţii Grimm, 303, 511, 676
Mathias Grünewald, 486
Giambattista Guarini, 192, 419
M. de Guérin, 129, *738*—739
E. de Guérin, *740*—741
François Guet, 736
Fr. Antonio de Guevara, 37, 172, 229
Francesco Guicciardini, 37, 649, 702
W. Guttinger, 519

H

Haendel, 367
B. P. Hasdeu, 805, 806
Hauranne, 520
P. Hazard, 7
L. Hearn, 791, 792, 793, 794, 797
Hegel, 21, 357, *449*—457, 535
H. Heine, 21, 465, *713*—716
K. Heinemann, 93
Wendelin Hellbach, 650
Heliodor, 216
Helvétius, 313
Herder, 23, *686*—689, 739
Herodot, 709
Hesiod, 614
Jean Hesnault, 28, *664*—666
Iulius Hirsch, 686
E.T.A. Hoffmann, 21, 186, 382, 403, *458*—491, 713
Huet d'Avranches, 257
Hugo von Hoffmanstahl, 696
Hogarth, 574
C. Hogaş, 621
d'Holbach, 674
Homer, 101, 109, 118, 131, 205, 319, 380, 381, 383, 410, 414, 442, 501, 614, 698, 700, 740
Horaţiu, 9, 12, 13, 14, 15, 18, *27*—42, *44*—58, *60*—72, *74*—88, *90*—112, 113, 121, 122, 126, 170, 171, 241, 365, 371, 423, 510, 514, 657, 732
H. Höffding, 23
Hölderlin, 152, 800
A. Hristopulos, 326
Huarte de San Juan, 23, 807, 808
V. Hugo, 6, 127, 155, 205, 355, 382, 500, 502, 503, 506, 510, 515, *528*, 731, 732, 760, 761
Leigh Hunt, 712
J. K. Huysmans 261

I

G. Ibrăileanu, 492, 811, 812
H. Ibsen, 12, 13, 14, 19, *524*—527, 531, 533, *535*—551, 603
Immermann, 184, 692, 698
I. Ionaşco, 423
N. Iorga, 20, 22, 327
I. Ioergensen, 140

J

A. Jacquemart, 256
Jansenius, 520
A. Jarry, 717
Francisco de Jerez, *217*—218

Jomini, 501
Joubert, 356, 507, 720
Th. Jouffroy, 736
J. E. Jouy, 687
San Juan de la Cruz, 152
Juvenal, 105

K

G. Kalin, 783
Kant, 271, 352, 703
Ryuko Kawaji, 794
Keats, 708
F. Kimoto, 793
Sören Kirkegaard, 534, 535, 538
Klopstock, 77, 217
M. Kogălniceanu, 354, 421, 430, 643, 644
R. Kralik, 799

L

La Bruyère, 497, 510, 516, 603
La Fontaine, 682
La Harpe, 77, 78, 80, 175, 335, 495, 508
Lamartine, 353, 356, 731, 732, 733, 737
Houdard de La Motte, 33
Larra, 686, 719
Lautréamont, 759
Lavater, 381, 676
Lebrun-Pindare, 21, 73, 354, *370*, 371, 495, 497
Leconte de Lisle, 359, 767
Lefranc de Pompignan, 76, 77, 89
Leibniz, 805
J. Lemaître, 698
Leon Evreul, 213
Léonard, 21, 73, 354, *365*
Leopardi, 617
Lenau, 472
Lenin, 594
Leopardi, 377, 383, 609, 613, 734
Le Sage, 257, 458
Lessing, 22, 374, 501, 668, 800, 807, 810, 811
Lévizac, 321, 322, 334
Locke, 705
Pietro Longhi, 275
Lope de Rueda, 220, 228
Lope de Vega, 210
Juan Lopez de Hoyos, 206
F. G. Lorca, 20
O. Lorenz, 799
Claude Lorrain, 217
E. Lovinescu, 13, 23, 106, 505, 508, 510, 635
Lucan, 736
Lucian, 713
Lucreţiu, 125, 664
Luther, 23, 174, 387, *641*, 644, 690

M

Olaf Maausson, 182
A. Macedonski, 17, 210, 231, 309, 744, 795, 796, 797, 802
Antonio Machado, 20, 770, *774*—777
Manuel Machado y Ruiz, 20, *770*, 771, 773, 776
N. Machiavelli, 8, 19, 229, 241, 280, 334, 373, 607

Lorenzo Magalotti, 22, 240, *249*—252, *254*—255, *257*—259, *261*—262, 360
Alexandrina Magheru, 332, 333
Titu Maiorescu, 515, 776, 807, 810
Maillet, 658
Joseph de Maistre, 514
Xavier de Maistre, 506
Malebranche, 273
Malesherbes, 499
Malherbe, 33, 79, 506
Mallarmé, 18, 114, 160, 236
Al. Manzoni, 20, 614, *699*—700, *703*—707, 758
Adrian Marino, 23
Gianbattista Marino, 17, 184, *232*—237, 241, *247*—248, 373, 656
S. Marcovici, 332, 333
Marivaux, 314, 319
Marmontel, 22, *312*—329, 333, 334, 336, 344, 345, 368, 674
Karl Marx, 525
Lorenzo Mascheroni, 355, 676
Lodovico Ferdinando Marsigli, 240, 258
Abatele Massien, 257, 360
Filippo Massini, 240
Kuni Matsuo, 794, 795, 797
Maupassant, 590, 606, 607, 733
Mihail Mavrodi, 328
Lorenzo de Medici, 85, 612
Menandru, 112
Catulle Mendès, 759
Menéndez y Pelayo, 49
Prosper Mérimée, 21, 723, 725
Pere Mesch, 773
Jean Meslier, 264
Metastasio, 259, 617
Mézeray, 517
Michaud, 517
Michelangelo, 572, 745, 801, 802
Pietro Michiele, 238
Samuil Micu, 332
Millevoye, 21, 354, *365*, 366
Milton, 354
Mirabeau, 495, 499, 506
Molière, 13, 16, 21, 46, 51, 120, 274, 281, 298, 303, 581, 584
Tirso de Molina, 278
Mommsen, 46
Monluc, 499
H. Monnier, 21, 717—719
Montaigne, 8, 42, 180, 319, 706
Lorenzo Montano, 250, 261
Jorje de Montemayor, 213
Bernardo Morando, 238
Jean Moréas, 759
Pierre Moreau, 11
De la Motte-Fouqué, 546, *696*, 698, 738
Moysant, 321, 322, 334
Barbu Paris Mumuleanu, 680
Murtola, 232, 233, 234
Alfred de Musset, 124, 715
T. Myû, 793

N

Joseph Nadler, 258
Anton Maria Narducci, 239
Naum Rîmniceanu, 655
Neagoe Basarab, 87
Necker, 674
I. Neculce, 580

Grigore Negrea, 430
C. Negruzzi, 327, 328, 336, 337, 343, 423, 425, 487, 643, 676
I. Negruzzi, 425
P. Nenişor, 328
Iancu Nicola, 347
Nicole, 521
Cornelius Nepos, 80
Gérard de Nerval, 90
Charles Nodier, 370, 736
Novalis, 262, 448, 473, 481, 631, 634

O

Al. Odobescu, 111, 526, 574, 717, 724
Georges Ohnet, 221
Kakuzo Okakura, 795, 797
d'Olivet, 516
Ollănescu-Ascanio, 111
D. Onciul, 799
Federico de Onis, 777
Arturo Onofri, *630*—632, *634*——635, 637
N. T. Orăşanu, 435
Ortega y Gasset, 20, 23, 695, *778*—780
Ossian, 181, 384 387,
Ovidiu, 9, 12, 13, 15, 16, 19, 68, 90, *113*—119, *121*—127, *129*——139

P

Adolfo Padovan, 140
P. Panorazi, 635
A. Pann, 439, 487, 655
A. Panzini, *668*—615, *617*—621, 748
Ianache Papasoglu, 325, 326
G. Papini, 19, 635
G. Parini, 255, 258, 293
Parny, 21, 334, 354, 362, 363, 364, 365, 681, *683*—685
Pascal, 264, 519, 522, 705, 706, 790
G. Pascoli, 613, 619
Pasteur, 249
V. Pastiescu, 332
A. Peliman, 334
Ch. Perrault, 303
Ciro de Pers, 239
Pestalozzi, 677
J. Petersen, 799
Şt. Petică, 472
Petrarca, 12, 13, 14, 16, 18, 91, 107, 113, *153*—154, *156*——159, *161*—162, *164*—165, *168*—173, 174, 175, 188, 373, 427, 607, 612, 614, 631, 642, 643, 758
G. Planche, 507
Platon, 17, 112, 223, 381, 388, 625, 740, 762
Plaut, 31, 51
Gr. Pleşoianu, 316, 324, 337
Pliniu, 515
Plutarh, 517
Girolamo Preti, 237
Abatele Prévost, 313
Prévost-Paradol, 513
Joaquin de Pris, 649
M. Proust, 16, 572, 754
Sully Prudhomme, 270
Alessandro Piccolomini, 34
A. Pierron, 93

I. Pillat, 10, 759, 762
Pindar, 91, 609
Ippolito Pindemonte, 354
W. Pinder, 799, 800, 801, 803
Pirandello, 19, 544, 588, 755, *763*, 765
Pitagora, 62, 125
Atanasie N. Picleanu, 176
V. Pîrvan, 774
E. Poe, 182, 262
A. Poenaru, 338
Polib, 518
Angelo Poliziano, 373
Polejnot, 440
Ponson du Terrail, 221
A. Pope, 65, 354
D. Popovici, 22, 321
Ion Popovici Bănăţeanu, 491
Poussin, 677
Luigi Pulci, 233
Puşkin, 110

Q

Dr. Quesnay, 313
Fr. de Quevedo, 49, 206
Quintilian, 621

R

Rabelais, 171, 400
Racan, 63, 64
Rachilde, 759
Teodor Racoce, 335, 336
J. Racine, 117, 319, 369
L. Racine, 369
Rameau, 276, 358
Abatele Rapin, 531
L. Rebreanu, 606
Redi, 86
Rembrandt, 506, 656, 745, 801
Renan, 188, 509, 519, 522, 531, 538, 549
Jules Renard, 641, 643, 776
Guido Reni, 487
Richardson, 297
Jean-Paul Richter, 21, 104, 233, 453, 668, *693*—695
Dionisio Ridruejo, 774
Cola di Rienzo, 157
Rimbaud, 783, 784, 785
Ch. Rist, 674
Rivarol, 34, 360
Cesare della Riviera, 622
Robespierre, 517, 570
Rodin, 430
Rojas, 692
Ronsard, 63, 88, 110
Salvator Rosa, 186, 486, 487, 488
Rosmini, 699
Rossini, 183
J. B. Rousseau, 21, 33, 89, 354, *368*—370
J. J. Rousseau, 282, 316, 362, 400, 418, 499, 506
Th. Rousseau, 730
Carlo Silvestra da Rovigo, 373, 374
Rubens, 506, 656
Salvador Rueda, 20
Al. Russo, 343

S

Paul Sabatier, 140
de Sacy, 521
M. Sadoveanu, 362, 401, 606
Sapho, 70, 118
Saint-Amant, *656*—663
Saint-Cyran, 520, 521
Saint-Just, 497, 517
Sainte-Beuve, 13, 14, 132, 257, 274, 336, 356, 362, 364, 365, 414, 420, 441, *492*—523, 664, 683, 701, 706, *730*—737, 740, 810, 812
Bernardin de Saint-Pierre, 21, 69, 216, 315, 319, *346*—347, *349*—353, 362, 365, 568, 726
Abatele de Saint-Pierre, 506
Saint-Simon, 495, 506, 516
Ihara Saïkakon, 794
T. Sakurai, 793
Sallustiu, 524
Francesco de Sanctis, 7, 18, 185, 303, 758
George Sand, 561, *726*, 727, 729
Sannazzaro, 213, 373
Roxana Samurcaş, 678
Pompeo Sarnelli, 373
Ton Satomi, 794
D. Scavinski, 336, 524
W. Scott, 501, 699
Jan Second, 235
Seneca, 41, 70, 171, 664
Sénécé, 497
Giovan Leone Lenifronio, 236
Renato Serra, 611
Caspar Scheit, 650, 651
Schelling, 224, 441, 473, 483
Schiller, 303, 383, *414*—419, 440, 444, 451, 634, 676, 690, 802, 809
Schlegel, 440, 441, 444, 446, 693
Mary Shelley, 708
P. B. Shelley, *708*—712
Schopenhauer, 23, 34, 111, 280, 457, 534
Shakespeare, 7, 8, 88, 181, 196, 205, 319, 431, 451, 527, 550, 617, 685
S. Sismondi, 440, 441, 446, 703
I. Slavici, 606
Alfred Smoular, 794
Socrate, 223, 330
Sofocle, 181, 440, 441, 501
Solon, 327
Southey, 710
Spinoza, 268, 271
D-na de Staël, 117, 441, 442—448, 726, 727
C. Stamati, 433
Jan Steen, 656
R. Steiner, 631
Stendhal, 16, 442, 504, 572, 576, 621, 701, 737
Max Stirner, 536
Strabon, 709
C. Strat, 432
Strindberg, 544
Sully Prudhomme, 502
Italo Svevo, 19, *754*

T

Tacit, 13, 494
L. Tailhade, 759
Taine, 11, 492, 511

Tallemant des Réaux, 497
Talleyrand, 796, 499
B. Tasso, 177, 373
T. Tasso, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 36, *174*—193, 195—203, 373, 387, 388, 389, 390, 391, 396, 419, 612
Alessandro Tassoni, 276
Teocrit, 192, 504, 676
I. Teodorovici, 329
Santa Teresa de Iesus, 213, 369
Thales, 327
A. Thibaudet, 799
Theophrast, 603
A. Thiers, 501, 721
A. Thomas, 406, 691
Tibul, 40, 117, 124, 131
L. Tieck, 182, 284, 483, 519, 621, 785,
Tizian, 114
Jacopone da Todi, *146*—148, 150, 223
Tokugawa, 795
L. Tolstoi, 12, 17, 22, *552*—553, 556, 558, 560—565, 568—569, 572, 575—578, 580, 603, 607, 621, 682
H. G. Topsöe-Jensen, 19
Evangelista Torricelli, 249
G. Tucci, 784, 786—788
Tucidide, 440
Turgot, 313
H. Türck, 542

U

Paolo Uccello, 202
M. de Unamuno, 536, 702, 706

V

J. J. Vadé, 301
Angel Valbuena Prat, 774
Juan Valera, 759
Paul Valéry, 19, *239*, 261, 369, 671, 672, *766*—767, 769
Van Delft, 656
A. Vasiliu, 340, 343, 434
Vaucanson, 361, 489
Vauvenargues, 497
I. Văcărescu (şi fraţii), 21, 110, 326, 362
Iancu Văcărescu, 110, 354, 368
Velásquez, 217, 659, 773
M. Velceanu, 429
Adolfo Venturi, 275
Aubrey de Vere, 538
G. Verdi, 791
P. Verlaine, 76, 118, 759
J. Verne, 18
Veyart, 502,
A. de Vigny, 517, 767
Giovan Battista Vijni, 277
Villegas, 107, 770
Villemain, 506
Villiers de l'Isle-Adam, 759, 790
Leonardo da Vinci, 467, 468, 745, 805, 806
Virgiliu, 30 56, 68, 90, 92, 94, 126, 171, 174, 192, 319, 346, 354, 355, 356, 360, 373, 387, 440, 514, 700, 740
Vivaldi, 276
V. Viviani, 249
Al. Vlahuţă, 320, 534, 543
M. de Vogüe, 506
J. Volkelt, 800

Volney, 203
Voltaire, 16, 22, 65, 73, 74, 76, 121, 133, 171, *263*—273, 287, 313, 314, 315, 320, 321, 350, 439, 496, 499, 500, 505, 518, 574, 684, 705, 719
J. H. Voss, 354, *410*, 414, 420, 656

W

Wagner, 791
O. Walzel, 262, 785
Watteau, 552, 770
Wieland, 443
O. Wilde, 776
M. Winternitz, 784
Whitman, 760
Wolff, 440
Wordsworth, 732
T. de Wyzewa, 140

X

Xenofon, 440, 501

Y

Young, 367

Z

D. Zamfirescu, 111
Paolo Zazzaroni, 186, 231
Apostolo Zeno, 373
Zenon, 40, 47
Zilot Românul, 311
E. Zola, *750*—753
Giuseppe Zonta, 34
Zorrilla, 772
Angelandrea Zottoli, *702*, 705—707
Zurbarán, 217

Cuprins

G. Călinescu, critic al literaturii universale de Adrian Marino 5

Notă asupra ediției 24

Studii

Horațiu, fiul libertului 27
Ovidiu, poetul 113
Sufletul serafic 140
Petrarca și petrarchismul 153
Torquato Tasso 174
Cervantes 205
Marino și Góngora 232
Un voluptos al parfumurilor 249
Ceva despre Voltaire 263
Carlo Goldoni 274
Roza lui Condillac 305
Marmontel 312
Marmontel și doamna de Genlis 321
Bernardin de Saint-Pierre 346
Poeți din secolul XVIII 354
Johann Caspar și Wolfgang Goethe 372
„Werther" și „Torquato Tasso" 383
Wilhelm Meister 396
Luise 410
Cavalerul De Florian 421
Benjamin Constant și studiul grecilor 440
Hegel estetician 449
Metafizica burlescă a lui E. T. A. Hoffmann 458
Metoda lui Sainte-Beuve 492
Henrik Ibsen 524

Lev Tolstoi 552
Anton P. Cehov 581
Alfredo Panzini 608
Magie și Alchimie 622

Cronici, Pretexte, Efemeride

Doamna Luther 641
Galateo și Grobianus 645
Dithyrambul pepenelui 656
Jean Hesnault 664
Abatele Dubos 667
Abatele Batteux 670
Un napoletan : Ferdinando Galiani 673
Salomon Gessner 676
Dorat, Gresset, Parny 681
Herder și publicul 686
Goethe și fata-băiat 690
Ironia romantică 693
Undine 696
Al. Manzoni și romanul istoric 699
Donabbondianismul 702
Elenismul briților 708
Un cuvînt despre H. Heine 713
Linia lui H. Monnier 717
Genul epistolar 723
George Sand și idealul său viril 726
Joseph Delorme 730
Le Centaure 738
Utopia lui Baudelaire 744
Nora și feminismul 748
Romanul experimental 750
Italo Svevo 754
Anti-crocianism 757
Rubén Darío 759
Pirandello 763
Paul Valéry 766
Manuel Machado y Ruiz 770

Antonio Machado 774
Despre orizont 778

Addenda

Mistica culorilor 783
Cartierul Joshiwara 790
Problema generației 799
Umanism, enciclopedism... 804
Fatalitatea vocației 807

Indice de nume 813

Redactor responsabil: INA CRISTEA
Tehnoredactor: AUREL BUCUR

Dat la cules 13.12.1966 Bun de tipar 27.V.1967 Apărut 1967
Tiraj 16 170 Broşate 12 090 Legate 4 080
Hîrtie scris I A de 70 g/m²
Format 610×860/16 Coli ed. 44,8984 Coli tipar 52
A. nr. 17 227 C.Z. pentru bibliotecile mari 8 R
C.Z. pentru bibliotecile mici 8 R-95

Întreprinderea Poligrafică „Informaţia"
Bucureşti, str. Brezoianu nr. 23–25

comanda nr. 486

Geo

În domeniul vast, multiform
ocoluri al cunoașterii spirituale
cursul a lungi și sistematice lectu
sală, istoria, filozofia, arta, merg
și evitînd orice informație de-a d
mare putere de muncă.

...Stilul său, cînd colorat și
precis ca o figură geometrică și î
tului, dar mai înainte de toate pli
și surprinzătoare, consacră pe Că
strălucit și într-adevăr original, a
personalitate.

Lei 22,50